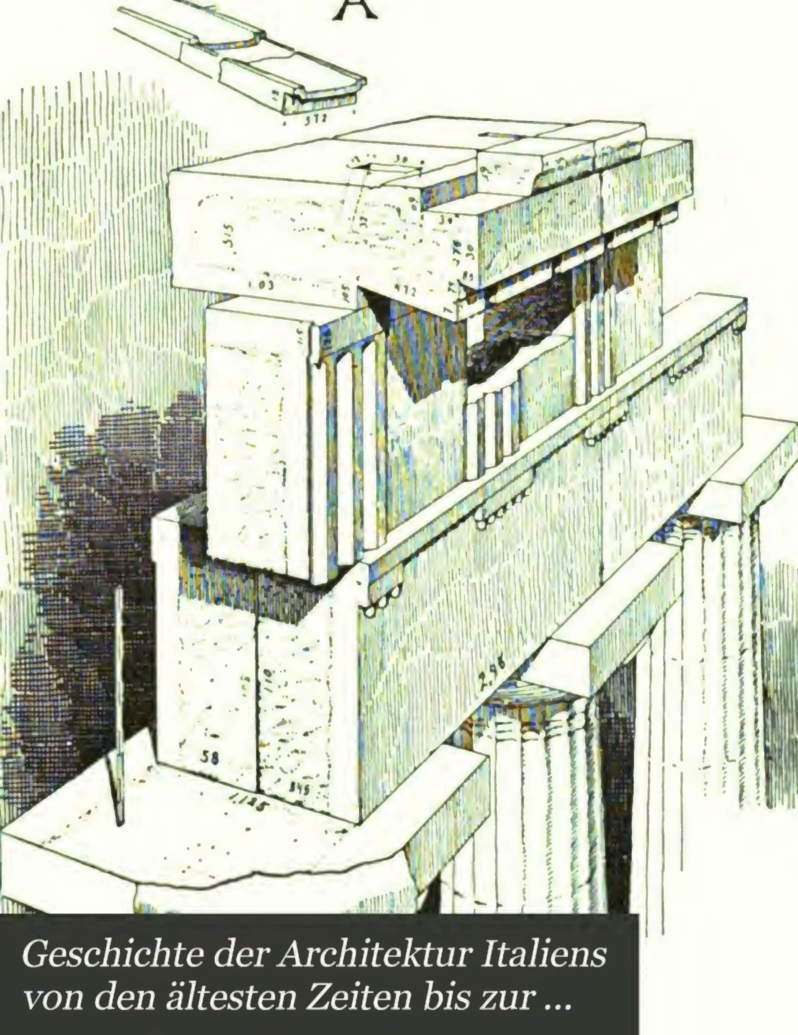


Geschichte der Architektur Italiens von den ältesten Zeiten bis zur ...

Dagobert Joseph

D. JOSEPH

GESCHICHTE DER ARCHITEKTUR ITALIENS

GESCHICHTE

DER

ARCHITEKTUR ITALIENS

VON DEN ÄLTESTEN ZEITEN BIS ZUR GEGENWART

DARGESTELLT

VON

DR. D. JOSEPH

PROFESSOR AN DER NEUEN UNIVERSITÄT BRÜSSEL

MIT 340 ABBILDUNGEN

LEIPZIG 1907

BAUMGÄRTNER'S BUCHHANDLUNG



Druck von Grimme & Trömel, Leipzig.

SEINER HOHEIT

DEM

HERZOG GEORG
VON SACHSEN-MEININGEN

EHRFURCHTSVOLL GEWIDMET

Vorwort.

Vergebens suchen wir auf dem deutschen Büchermarkt nach einer illustrierten Geschichte der Architektur Italiens. Wohl finden wir reichhaltiges Material an wertvollen Monographien und Darstellungen einzelner Epochen, doch fehlte es bisher an einem zusammenfassenden Handbuch, welches in einem einzigen Bande das Wesentliche aus dem weitschichtigen Gebiet der Italien betreffenden architekturgeschichtlichen Forschungen alter und neuer Zeit darböte. Diesem Mangel soll mit der Herausgabe des vorliegenden Werkes abgeholfen werden.

Die Notwendigkeit einer solchen Arbeit legte sich mir schon bei den Studien für meine bisher in 2 Bänden vorliegende „Geschichte der Baukunst" nahe. Ich nahm wahr, daß nur für Deutschland, Frankreich und England derartige Publikationen bereits vorhanden waren, wenngleich dieselben zum Teil einer Umarbeitung bezw. Ergänzung für unsere modernen Bedürfnisse sehr bedürftig sind, schon deswegen, weil die meisten Autoren vor der modernen Zeit respektvoll Halt machen. Nun galt es, die Lücke auch für Italien zu schließen.

Als Grundstock dienten mir einerseits die in meinem soeben erwähnten allgemeinen Werk angegebenen Materialien, andrerseits die Vorlesungen, welche ich über italienische Architektur an der Neuen Universität in Brüssel gehalten hatte. Die pädagogische Grundrichtung dürfte hierbei dem sachverständigen Beurteiler nicht entgehen. Darüber hinaus galt es, die aus dem Studium der umfänglichen Literatur gewonnenen Urteile und Betrachtungen und die durch Autopsie erzielten Erfahrungen zusammenfassen und systematisch zu verwerten.

Solange es sich um die Bearbeitung der historisch gegliederten Kunstepochen handelte, hatte ich festen Boden unter den Füßen. Anders bei der Behandlung des 19. Jahrhunderts. Hier mußte erst eine geeignete Basis geschaffen werden, auf der der architekturgeschichtliche Aufbau sich erheben konnte. Ich hoffe, daß auch aus diesem Kapitel meine eifrige Absicht, den vielfältigen Interessentenkreisen zu nützen, erkennbar sein werde. Habe ich doch darin dar-

legen können, daß die architekturkünstlerische Arbeit des 19. Jahrhunderts in Italien durchaus nicht so unfruchtbar gewesen ist, wie dies vielfach angenommen wird.

Auch in diesem Werk habe ich das Hauptgewicht auf ein reichhaltiges Anschauungsmaterial gelegt, wobei der Verlag mir jederzeit entgegengekommen ist. Ausgedehnte Künstler- und Ortsregister, sowie Quellennachweise sollen die Benutzung erleichtern. Bei der Herstellung dieser Register, wie beim Korrekturlesen erfreute ich mich der hingebenden Mitarbeit meiner lieben Frau.

Das bibliographische Verzeichnis, an sich eine mühselige, zeitraubende Arbeit, erscheint hinsichtlich der Bücherangaben in einer, wenn auch nicht absoluten, so doch anderswo nicht leicht anzutreffenden Vollständigkeit. Es dürfte geeignet sein, weiteren eingehenderen Forschungen die Wege zu ebnen.

Möge auch dieses Werk von demselben Erfolge begleitet sein, wie meine allgemeine Geschichte der Baukunst!

Der Verfasser.

Inhalt.

Verzeichnis der Abbildungen
nebst Quellenangabe.

DAS ALTERTUM

Denkmäler griechischer Kunst auf italischem Boden.

Um die ältesten Denkmäler griechischen Geistes auf italischem Boden kennen zu lernen, müssen wir unsere Schritte nach den nahezu südlichsten Teilen Siziliens und Unteritaliens richten. Dort siedelten sich bereits lange vor der großen Blütezeit des Mutterlandes Kolonien an, welche mit der bereits kräftig emporstrebenden Kultur auch die Architektur nach den neugegründeten Städten hin verpflanzten.

Mit Vorliebe blieben die sonst ziemlich versatilen Kolonisten an der Küste haften. Dabei suchten sie sich durch günstige Lage bevorzugte Gegenden aus. So war ihnen die jederzeitige Beherrschung des Meeres und des Hinterlandes gesichert.

Hervorragende Zeugen jener großen Vergangenheit treten uns in Syrakus, Girgenti und Selinus entgegen. An letztgenanntem Ort finden wir die bedeutendsten Tempeltrümmer Europas. Als dorische Gründungen bevorzugen sie sämtlich den dorischen Stil.

Den Aufbau wollen wir an der hier wiedergegebenen Rekonstruktion des Tempels C in Selinunt (Abb. 1) verfolgen; er zeigt durchweg eine strenge architektonische Linienführung. Charakteristisch ist die harmonische Verwendung der Horizontalen und Vertikalen. Über dem kräftig fundierten Stufenunterbau, Krepidoma, auch Stereobat genannt, erhebt sich die Cella, welche bei reicheren Anlagen von Säulen umgeben wird. Gerade die Gestaltung der Säulen ist das bezeichnendste Motiv für die Benennung der verschiedenen Stile.

Die dorische Säule steigt kraftstrotzend ohne Basis aus dem Unterbau auf. Die Richtung des Aufstrebens wird verstärkt durch die Kannelüren und die Verjüngung des Säulenschaftes, der am oberen Ende durch die Kerbeinschnitte mit darüber befindlichem Hals, Hypotrachelion, abgeschlossen wird. Erst dann folgt das Kapitell mit Riemchen, Echinus und Abakus. Die statische Funktion dieser Glieder wird noch durch die leise Anschwellung, Entasis, des Schaftes unterstützt. Die Bemalung mit Ornamenten tut alsdann ein übriges.

Das dorische Gebälk ist, wie auch die Abbildung vom Tempel A in Selinunt (Abb. 4) lehrt, folgendermaßen gestaltet: Auf den Abakus stützt sich der Architrav, an dessen Oberkante ein Band mit den Tropfen sitzt, die andererseits aber eine Fortsetzung des Triglyphenfrieses bildet,

Abb. 1. Tempel C in Selinunt. Rekonstruktion der Giebelansicht.

der sich aus Triglyphen und Metopen zusammenschließt. Darüber entlang zieht sich das Kranzgesims, das sich in unterschnittene Hängeplatte mit den Mutuli und Tropfen und die Sima mit der Rinne gliedert.

Die Bedeutung der ebengenannten Glieder erklärt sich aus dem vordem geübten Holzbau, dessen Konstruktionselemente auch im Steinbau, hier allerdings ohne eigentliche Bedeutung, beibehalten wurden. So erinnern die Triglyphen an die ehemaligen Balkenköpfe, die Metopen an die dazwischenliegenden Öffnungen, welche nur verschalt wurden. Die Vermittlung zwischen dem Holz- und Steinbau übernimmt die Terrakotta, welche vordem zur Bekleidung der Holzgebäude diente. Diese Gewohnheit der Verkleidung hatte sich derartig eingebürgert, daß man sich dieser Technik auch bediente, nachdem der Steinbau eingeführt war.

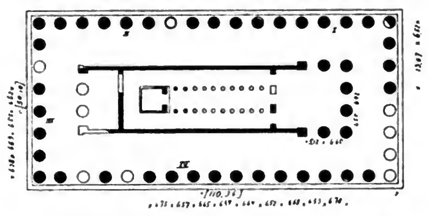


Abb. 2. Apollotempel (G) bei Selinunt. Grundriß.

Nach diesen notwendigen allgemeinen Erläuterungen gehen wir zur Betrachtung der Denkmäler von Selinunt über. Die Stadt ist eine großangelegte Gründung der Megarer (628 v. Chr.). Die alte Bebauung verteilte sich über zwei Hügel, zwischen welche sich der antike Hafen einschob. Der Westhügel gliederte sich wieder in zwei Terrassen, deren nördliche die Privatbauten, deren südliche die Akropolis mit den noch heute in Trümmern vorhandenen Tempeln aufnahm, die man nach den Buchstaben A, B, C, D, O benennt. Der Ostflügel trägt die Tempel E, F, G. Die Tempel gehören sämtlich dem dorischen Stil an; A, (Abb. 4) C, (Abb. 1 u. 3) D, E, F und O zeigen die Form eines Peripteros hexastylos, d. h. die Tempel sind rings von Säulen umgeben und haben an der Schmalseite sechs Säulen. Bei dem kleinsten, nur $4 \times 8\,^3/_4$ m messenden Tempelchen B fehlt der Säulenumgang, bei dem größten Tempel G (Abb. 2), erweitert sich der Umgang derart, daß er die Breite zweier Interkolumnen erhält, und da er zudem an

der Schmalseite acht Säulen aufweist, so zeigt er die Form eines Pseudoperipteros oktastylos. Der Tempel wird für hyperäthral gehalten, d. h. er soll eine Öffnung in Dach und Decke für einfallendes Tageslicht gehabt haben.

Abb. 3. Tempel C in Selinunt. Grundriß.

Es werden dabei im Innern zwei Säulenreihen vorausgesetzt. Die Langseite mit ihren 17 Säulen mißt nicht weniger als 113.24 m, die Breite beträgt 54.05 m, wobei die Stufen beidemal mit eingerechnet sind. Die Höhe der Säulen erreicht 16.27 m, der untere Durchmesser derselben kommt an 3 $\frac{1}{2}$ m heran, der obere Durchmesser schwankt zwischen 1.91 m und 2.46 m.

Keines dieser Maße wird auch nur annähernd von den anderen Tempeln erreicht. Am nächsten steht ihm noch der sog. Heratempel (E) mit seinen fünfzehn 10.19 m hohen Säulen, dessen berühmte Metopen jetzt ebenso wie die des folgenden Tempels einen Schmuck des Museums in Palermo bilden. Nur in der Anzahl der Säulen an der Langseite kann sich der inschriftlich als Apolloheiligtum bezeugte, sonst auch dem Herakles zugeschriebene Tempel C (Abb. 1 u. 3) mit dem Tempel G, den man ebenfalls dem Apollo zuweisen will, messen. Das Gebäude im ganzen sowie im einzelnen war wenig proportioniert. Die Breite verhielt sich zur Länge wie etwa 1 : 3 (Abb. 3). Der untere Säulendurchmesser hatte nahezu 2 m, dabei war die Höhe der Säulen nur 8.62 m und die des Gebälks nur 4.25 m.

All dies nimmt jedoch kaum Wunder, wenn man hört, daß wir im Tempel C das älteste selinuntische Gebäude vor uns haben, welches

der ältesten Bauperiode angehört. Ebenfalls dieser ersten Epoche sind die Tempel D und F zuzuteilen, doch stehen sie zeitlich dem zuerst genannten Tempel nach. Wie der Tempel G vermöge seiner Struktur eine Sonderstellung einnimmt, so auch hinsichtlich seines Alters. Er gehört z. T. in die zweite Hälfte des 6. Jahrhunderts, z. T. in die Mitte

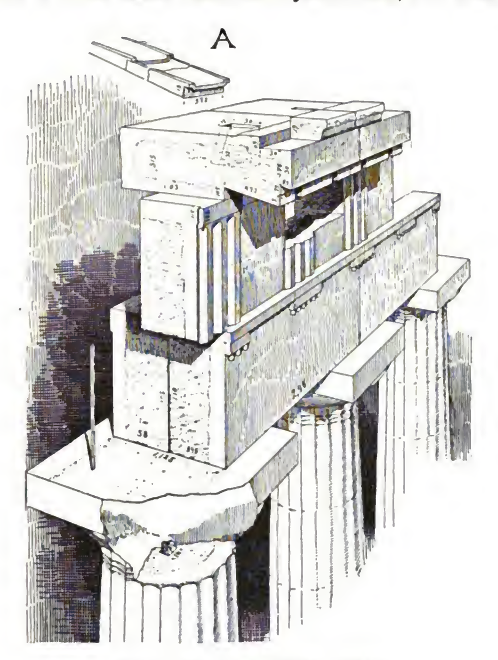


Abb. 4. Tempel A in Selinunt. Gebälk.

des 5. Jahrhunderts; er ist aber überhaupt nie völlig fertiggestellt worden, wie schon die meist unkannelierten Säulen beweisen, die für die diesbezügliche Prozedur lehrreich erscheinen. Die Tempel A (Abb. 4), O und E, gehören dem Anfang des 5. Jahrhunderts an und nähern sich offensichtlich den entwickelten Formen der Blüteepoche des

Mutterlandes. Vom Tempel E stehen noch 3 Säulen aufrecht, vom Tempel F sind noch die unteren Teile der Säulen in situ, während die Metopen sich in Palermo befinden.

Bevor man von Palermo aus nach Selinunt reist, pflegt man bei der Station Alcamo-Calatafini Halt zu machen, um an der einst von den Elymern (Nichtgriechen) gegründeten Stätte Segesta (Egesta) zu verweilen. Hier hat sich ein prachtvolles Beispiel dorischer Bauweise (Abb. 5) in einem Tempel erhalten, der sich als ein Peripteros hexastylos darstellt. Er gehört der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts an und zeigt bereits die entwickelten Formen des Stils. Abweichend von der Regel ist, daß der Eingang sich im Osten befindet. Die Stufen mitgemessen hat der Tempel die Abmessungen 26.3 m : 61.15 m. Die Architrave sind gegenwärtig vor weiterem Verfall durch Eisenklammern gesichert.



Abb. 5. Tempel bei Segesta. Südwestecke.

Das Theater zu Segesta wird man schon wegen seines prächtigen Ausblicks aufsuchen. Dasselbe ist in seinen unteren Tei-



Abb. 6. Der sog. Junotempel in Agrigent von Nordwest gesehen.

len in den Felsen gehauen und ziemlich gut erhalten. Der Durchmesser beträgt 63 m.

Neben Selinunt erscheint als die an Tempeln reichste Stadt Girgenti (Akragas, Agrigent), eine 581 v. Chr. von den Geloern groß angelegte Niederlassung. Die alte Stadt befand sich an der Südseite; dort sind noch ausgedehnte Reste von Tempeln zu sehen. In den meisten bekundet sich die Vorliebe für die Form des Peripteros hexastylos. So im Tempel der Juno Lacinia (Abb. 6), dessen Bezeichnung aber ebensowenig feststeht, wie bei den folgenden Tempeln. Allen aber gemeinsam ist der dorische Stil. Der Tempel liegt an der hervorragendsten Stelle des südlichen Stadtviertels von Agrigent, auf felsigem Terrain, er hebt sich prächtig vom Firmament ab. Die Säulen, deren er 13 an der Langseite hat, sind zumeist noch gut erhalten, sie scheinen aus dem sehr hohen Stereobat herauszuwachsen. Der letztere scheint



Abb. 7. Der sog. Concordiatempel zu Agrigent.

nicht kurviert zu sein. Bei der Versetzung der Plinthen haben sich einige kleine Baufehler eingeschlichen.

Der gleichfalls prachtvoll gelegene sog. Concordiatempel (Abb. 7) zeichnet sich durch seine noch bessere Erhaltung aus, derart, daß noch sämtliche Säulen auf dem alten Unterbau stehen. Auch er ist ein Peripteros hexastylos. Wie mehrfach anderwärts, so hat der Tempel seinen vortrefflichen Zustand dem Ereignis zu verdanken, daß in ihn eine Kirche (hier S. Gregorio delle Cape) eingebaut worden ist.

Größere Dimensionen weist der völlig in Trümmern daliegende Heraklestempel auf, der nur 6 Säulen an der Schmal-, aber 15 Säulen an der Langseite zeigt. Daher erscheint das Gebäude unverhältnismäßig lang, 73.42 m, wogegen die Breite nur 27.56 m beträgt.

Alle diese Tempel übertrifft an Größe und künstlerischem Reichtum der gleichfalls aus dem 5. Jahrhundert stammende Zeustempel

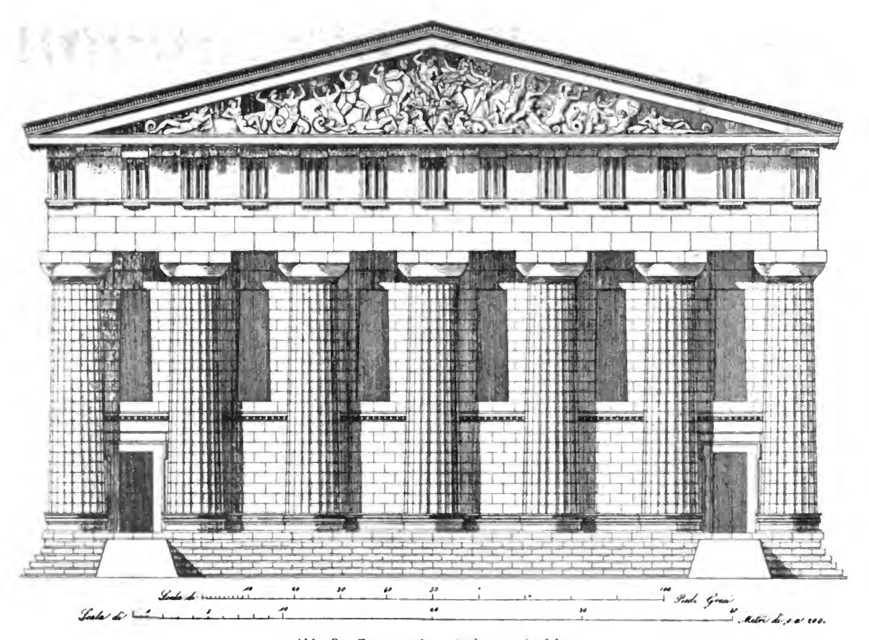


Abb. 8. Zeustempel zu Agrigent. Ansicht.

(Abb. 8). Der Tempel wurde dem Zeus Olympios nach dem glanzvollen Siege des unter der Anführung Therons und Gelons stehenden Volkes von Akragas über die unter Hamilkar kämpfenden Karthager bei Himera (481 v. Chr.) geweiht. Die gefangenen Karthager mußten als Bau- und Arbeitsleute diesen und auch noch andere Tempel errichten, bis die verweichlichten Agrigentiner ihrerseits dem Kriegsglück ihren Tribut zollen mußten. Die Einnahme Agrigents durch Hannibal i. J. 406 v. Chr. setzte auch der Fertigstellung des Olympieions ein Ziel, so daß der Bau nie vollendet worden ist.

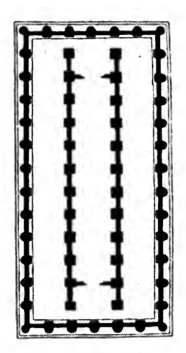


Abb. 9. Zeustempel zu Agrigent. Grundriß.

Das Werk gilt als hervorragendes Beispiel eines hypäthralen Pseudoperipteros (Abb. 9). Der Tempel zeigte 7 Halbsäulen an der Front und 14 Halbsäulen an der Langseite. Im Innern, wohl über den Pfeilerreihen hatten die 38 Atlanten als Ausdruck des Wirkens statischer Kräfte Platz gefunden. Die Längen- bezw. Breitenmaße sind 110.80 u. 55.70 m, zeigen also ein wirklich harmonisches Verhältnis.

Wenige Schritte seitwärts liegt der sog. Dioskurentempel, ein ziemlich spätes Erzeugnis dorischen Baustils; er hat 6 Säulen an der Front und 13 Säulen an der Schmalseite. Die allerdings erst in unserem Jahrhundert aufrecht gestellten vier Säulen, tragen ein teilweise nicht dazu gehöriges Gebälk.

Im sog. Grabmal des Theron kreuzen sich bereits dorische und jonische Formenelemente. In einem unweit hiervon gelegenen Hause glaubt man auch die Trümmer eines Äskulaptempels wiedergefunden zu haben, der als ein Wunderwerk die berühmte Apollostatue des Myron bewahrt haben soll. Auch in der Stadt selbst befinden sich Reste eines Tempels, in welchen die Kirche Santa Maria de'Greci eingebaut ist. Er hatte die Form eines Peripteros hexastylos. Ob er dem Zeus oder der Athene geweiht war, steht noch dahin.

Einst die größte Stadt Siziliens und eine der größten Städte des Altertums, man berichtet von einer Million Einwohnern, war das von Korinthern 734 v. Chr. gegründete Syrakus, dessen Herrschaft 485 v. Chr. dem hilfsbereiten, aber egoistischen Gelon zufiel, der, wie bereits erwähnt, im selben Jahre unter seinem Schwiegervater Theron Akragas vom drohenden karthagischen Joch befreit hatte. Trotz der glänzenden Vergangenheit von Syrakus haben sich wenige Zeugen aus

seiner ältesten Glanzzeit auf uns gerettet. Dafür entschädigt uns die Eigenart des bisher der Artemis zugeschriebenen, nun aber inschriftlich als dem Apollo geweiht beglaubigten Tempels, der aus dem Beginn des 6. Jahrhunderts stammt. Seine Eigentümlichkeit besteht darin, daß der Säulendurchmesser von 1.82 m größer ist, als der 1.48 m betragende Zwischenraum von Säule zu Säule (Abb. 10). Außer diesem Zeichen hohen Alters treten auch die sonstigen schweren und wuchtigen Verhältnisse in Erscheinung, sowie der Umstand, daß den 6 Säulen in der Front 19 Säulen an der Langseite gegenüberstehen.

Aus dem 6. Jahrhundert rührt auch der etwas abgelegene sog.



Abb. 10. Die Kapitelle des Apollotempels auf Ortygia, Syrakus.

Zeustempel her, von dem noch zwei geriffelte Säulen aufrecht stehen. Die genaue Bestimmung dieses Tempels ist noch nicht gelungen. Hingegen hat der vom Dom in Beschlag genommene, früher nach der Diana jetzt nach der Minerva benannte Tempel weniger Schwierigkeiten gemacht. Der Minervatempel ist ein Peripteros hexastylos, dessen Teile noch sehr wohl in dem heutigen Dom erkennbar sind. Die Langseite zählt 14 Säulen.

Es ist natürlich, daß man in einer antiken Stadt von der hohen Bedeutung, die im Altertum Syrakus hatte, auch nach einem entsprechend großen Theater sucht, und in der Tat besaß Syrakus eines der prachtvollsten Beispiele dieser Gattung. Dasselbe wurde im 5. Jahrhundert von

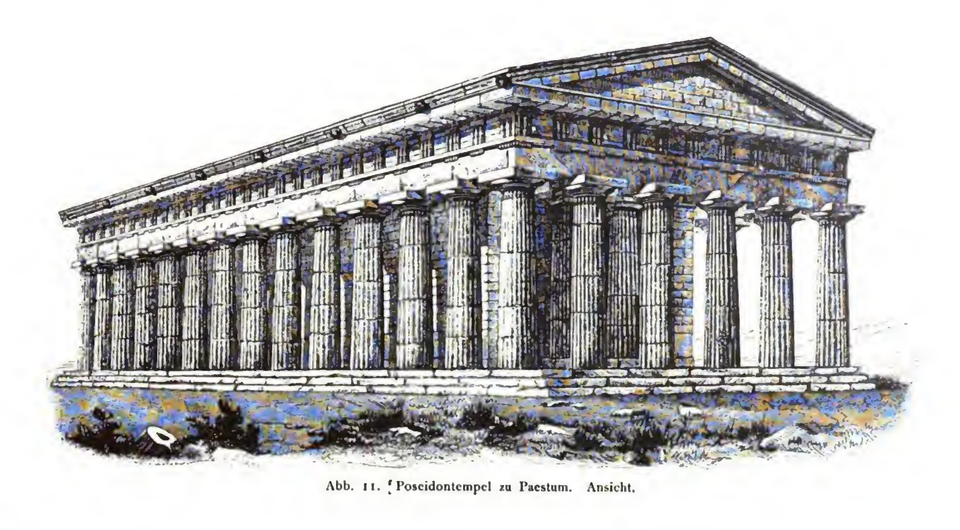


Abb. 11. Poseidontempel zu Paestum. Ansicht.

Demokopos errichtet und hatte, wie sich noch heute aus den Ruinen nachweisen läßt, einen Durchmesser von 150 m. In römischer Zeit wurde das Bühnenhaus verändert. Was man davon heute noch sieht, gehört eben dieser Spätzeit an. Die Lage dieses griechischen in der Neapolis befindlichen Theaters ist ungemein reizvoll, die Aussicht von überwältigender Wirkung.

Den ersten Resten eines altgriechischen Tempels begegnet der von Norden kommende Italienfahrer in Pompeji. Dort treffen wir die geringen Überreste eines aus dem 7. Jahrh. v. Chr. stammenden Bauwerks an, dessen Unterbau besonders lehrreich deshalb für uns ist, weil wir dabei erkennen, daß die sich vor dem Tempel lagernden Stufen an der Eingangsstelle noch Zwischenstufen erhielten, welche den Verkehr vermitteln sollten. Die gleiche Einrichtung werden wir uns auch bei den andern griechischen Tempeln zu ergänzen haben.

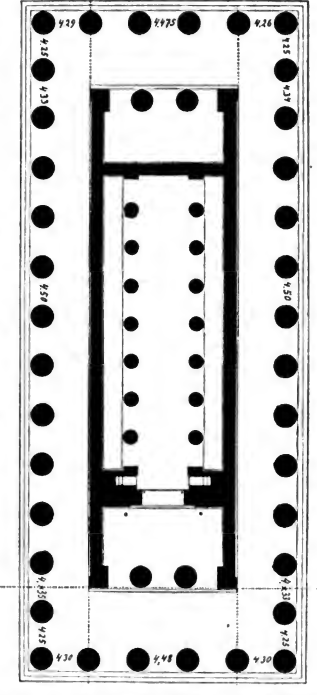


Abb. 12. Der sog. Poseidontempel in Paestum. Grundriß.

Wenden wir unsere Schritte weiter südlich über Salerno hinweg, so gelangen wir zu der zweiten, bei weitem größeren Stätte antik griechischer Kunstdenkmäler auf dem italischen Festlande. Wir meinen die um 700 v. Chr. von Sybariten angelegte Stadt Poseidonia, Paestum, von deren ehemaliger Existenz heute nur noch die Tempelreste sprechen. Allerdings bergen diese für den Freund antiker Kunst unersetzliche Schätze. Namentlich bietet der sog. Poseidontempel (Abb. 11) demjenigen einen vollgültigen Ersatz, dem es noch

nicht vergönnt war die altgriechische Tempelkunst im Mutterlande selbst in Augenschein nehmen zu können. Der aus der Mitte des 6. Jahrhunderts stammende Tempel ist eines der besterhaltenen Bauwerke des griechischen

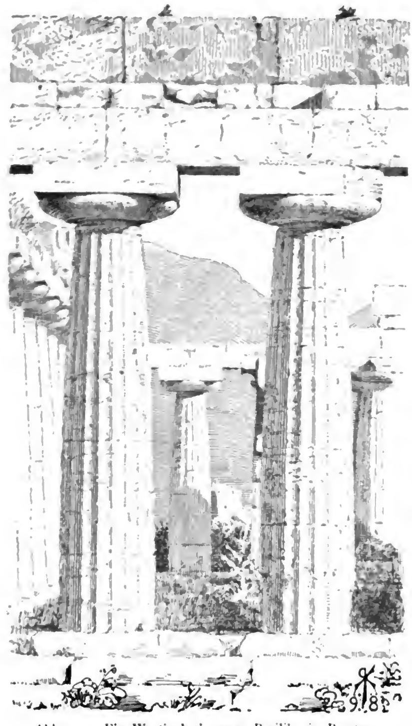


Abb. 13. Ein Westjoch der sog. Basilika in Paestum.

Altertums. Das Längenmaß mit 58.01 m und das Breitenmaß mit 26.25 m ist außerordentlich gut proportioniert. Er zeigt die Form eines Peripteros hexastylos (Abb. 12) mit 14 Säulen an der Langseite, wobei die Ecksäulen mit eingerechnet sind. Die Säulen sind natürlich kanneliert und

haben einen 9 m hohen Schaft von starker Verjüngung. Die Höhenverhältnisse erscheinen gleichwohl etwas gedrückt, was aber die edle Gesamterscheinung nicht zu beeinträchtigen vermag. Der dreistufige Unterbau, die Säulen der Vorhallen und die Giebel sind beinahe sämtlich unversehrt. Die Doppelsäulenreihen gliedern das Innere in drei Schiffe und deuten auf eine Hypäthralanlage hin. Als Baumaterial erkennen wir Poros, der einst durch einen Stucküberzug gegen allzufrühe Verwitterung geschützt war.

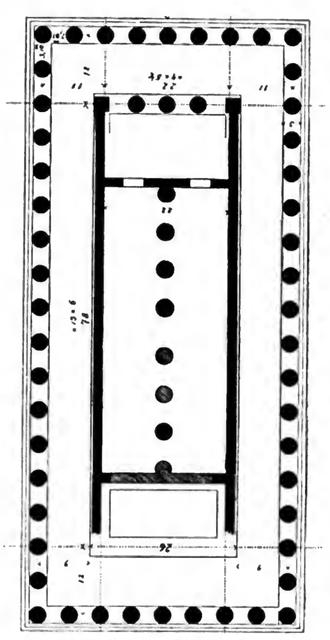


Abb. 14. Sog. Basilika in Paestum. Grundriß.

Das sich mit seiner Langseite derjenigen des Poseidontempels zuwendende, wahrscheinlich ältere Gebäude in südlicher Richtung hat man wohl zu Unrecht mit dem Namen einer Basilika (Abb. 13) belegt. Gewiß sind ziemlich einschneidende Abweichungen vom Tempeltypus wahrzunehmen, gleichwohl deutet nichts auf die Verwendung als Basilika hin. Die Abmessungen sprechen immer noch mehr für die Annahme als Tempel, wenn man sich nicht der neuerdings ausgesprochenen Meinung zufolge für eine Doppelstoa entscheidet. Die 24 m breite Schmalseite zeigt 9 Säulen, die 54 m messende Langseite zeigt mit den Ecken 18 Säulen. Statt der Cellawände an den Schmalseiten stehen Eckpfeiler von quadratischem Querschnitt mit dazwischen gestellten Säulen, die durch Brüstungen verbunden wurden. Eine mittlere Säulenstellung (Abb. 14) besitzt in den Bauwerken zu Troja und Neandria ihre Vorgänger. Denn das ist wohl nicht zweifelhaft, daß die sog. Basilika jüngeren Datums ist, als jene Gebäude. Die sog. Basilika ihrerseits gehört hinwiederum sicherlich zu den ältesten

Bauwerken von Poseidonia; sie dürfte um 600 v. Chr. angelegt sein, hat aber entschieden im Laufe der Zeiten manche Abänderung erfahren.

Noch älteren Datums ist der wohl kurz nach 700 v. Chr. gegründete, aber auf uns nur in stark restauriertem Zustande gekommene Demetertempel. Derselbe liegt nördlich vom Poseidontempel jenseits der die Porta di Mare mit der an der Eisenbahnhaltestelle befindlichen Porta della Sirena verbindenden Querstraße. Der Tempel ist in stark zerstörtem Zustande auf uns gekommen. Er ist ein Peripteros hexastylos. Auf die Gründung im grauen Altertum deuten die recht eng gestellten



Abb. 15. Kapitell des Hexastylos (sog. Demetertempel) in Paestum.

Säulen, der weit ausladende Echinus (Abb. 15), sowie die starke Ausbauchung hin.

Der Tempel hat bei aller Zerstörung den großen Vorzug, daß sich ein großer Teil des Frieses unterhalb der Giebel und diese selbst erhalten haben. Die Säulen sind recht genau versetzt, sie stehen in genau gleichen Abständen von 2.62 m. Sie erinnern sehr an die Gestaltung der sog. Basilika, nur erscheinen die Formen jüngeren Datums. Je mehr wir uns nämlich der Blütezeit nähern, desto weiter sind die Intercolumnen, desto straffer der Echinus, desto unmerklicher die Entasis.

Die Architektur der Etrusker.

Bereits mehrere Jahrhunderte, bevor die Griechen ihre Kolonien in Unteritalien und Sizilien gegründet hatten, treiben die Etrusker, wohl der italische Zweig des indoeuropäischen Volksstammes, in Ober- und Mittelitalien ihr Wesen. Dort saßen sie auf den Bergkuppen bereits um die Mitte des 11. Jahrhunderts v. Chr.

Als Blüteepoche ist die Zeit von 800—400 v. Chr. anzusehen, nachdem das tuskische Leben sich mehr und mehr auf das eigentliche Etrurien konzentriert hatte. Die Vorherrschaft hatte Tarquinii (bei Corneto), das die Geschicke der Zwölfstädte leitete; von diesen nahmen besonders Caere, Veji, Falerii, Volsinii, Clusium, Volaterrae und Faesulae eine hohe Stellung ein, bis deren Macht unter dem aufsteigenden Siegesgestirn der Römer erbleichen mußte. Erst wurde das Königtum gestürzt, dann siegt Camillus 396 v. Chr. bei Veji, welches erobert wird. Mit der Schlacht am Vadimonischen See, 309 v. Chr., wird die Reihe der dauernden Kämpfe zwischen Römern und Etruskern eingeleitet, bis das Land 282 und 280 v. Chr. gänzlich dem alles aufsaugenden römischen Staatskörper einverleibt wird.

Infolge des praktischen Sinnes beider Völkerschaften ging die Assimilierung ziemlich schnell von statten. Dieser realen Gesinnung ist es wohl auch zuzuschreiben, wenn beide Völker keine glänzenden künstlerischen Autochthonen gewesen sind, vielmehr auf dem Felde des Ingenieurwesens Bedeutendes zu leisten vermochten. Als natürliche Bausteine kamen Kalkstein, Tuff- und Sandstein im Lande vor. Dazu kam die Verwendung von Holz, und zu kunstgewerblichen Zwecken, wofür die Etrusker gleichfalls nennenswerte Anlagen besaßen, wurde die Terracotta benutzt. Für die Privatbauten, seltener für öffentliche Anlagen, wurde ein an der Luft getrockneter Ziegel verwendet, während der Backstein erst in der Spätzeit zur Verarbeitung gelangt.

Bauwerke sind nur ganz vereinzelt und unvollständig auf uns gekommen. Was sich noch heute feststellen läßt, ist, daß die Etrusker eine Vorliebe für die Anlage ihrer Städte auf vorgeschobenem Felsplateau hatten. Stätten, welche schon die Natur nicht sehr geschützt hatte, werden nur ungern aufgesucht. Befremdend wirkt auch der

Umstand, daß die allzugroße Nähe des Meeres gemieden wird. Die Gründung der Städte wurde unter Abhaltung religiöser Zeremonien vorgenommen, alsdann wurde der abgesteckte Bezirk mit starken Mauern versehen.

Solche Stadtmauern haben sich u. a. in Faesulae (Abb. 16), Aretini, Cortona und Volaterrae erhalten. Es wurden dazu meist die in der Gegend sich vorfindenden natürlichen Gesteine verwendet. Deshalb finden wir im Norden häufiger Mauern aus Travertin und Sandstein, im Süden aus Tuff vor. Es gibt Blöcke, die bis zu viereinhalb Meter messen. Der Verband ist ein tadelloser mit gut schließenden Fugen.

Am bequemsten wird man die hinter der Kathedrale von Fiesole, dem alten Faesulae, gelegenen Mauern betrachten können. Die vortrefflich behauenen Steine des jüngeren Gemäuers mögen nicht ohne Einfluß auf die Behandlung des Quadergemäuers der benachbarten Florentiner Renaissancepaläste gewesen sein (Durm). Man kann wohl verstehen, daß die empfindungsvollen Architekten der benachbarten Großstadt sich des fesselnden Eindrucks jener Steingreise nicht entziehen konnten.

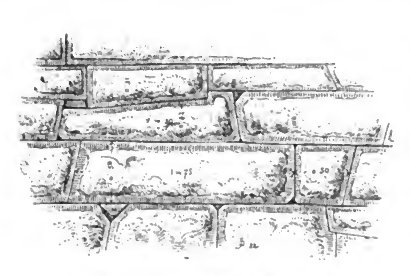


Abb. 16. Quaderung von Faesulae.

Die Torbauten hatte man anfänglich, wie die François-Vase, die nun bis auf ein Stück wieder glücklich zusammengeleimt ist, zeigt, flach abgedeckt, später ging man, sei es unter orientalischem Einfluß oder infolge eigener Erfindung zum Gewölbebau über. Man kannte nicht nur das jedem Gebildeten vom Löwentor von Mykene her in guter Erinnerung stehende Scheingewölbe, wie wir es auf italischem Boden bei einem Tumulus in Cortona antreffen, sondern auch die, eine mehr fortschrittliche Weise kennzeichnenden regelmäßigen Bogen mit Keilsteinen. Daß die Etrusker den Steinschnitt völlig beherrschten, beweist das in den in Betracht kommenden Teilen noch gut erhaltene Tor zu Volterra (Volaterrae) (Abb. 17), einer Stadt, welche sowohl durch ihre Anlage als durch ihr etruskisches Museum für die vollkommene Kenntnis dieser alten Kunst geradezu als unentbehrlich betrachtet werden muß. Volterra ist am

besten von Pisa aus zu besuchen. Man steigt in Cecina (auf der Strecke von Pisa nach Rom gelegen) aus, um die Zweigbahn zu besteigen, für welche Volterra Endstation ist.

In Perugia gehören mit Sicherheit der etruskischen Baukunst die unteren Teile des Arco di Augusto (Abb. 18) an; dort sowohl wie an der im selben Orte befindlichen in die Festungsmauer eingebauten Porta Marzia ist die Inschrift Augusta Perusia wahrzunehmen. Es ist nicht ausgeschlossen, daß das zuletzt genannte Tor die Arbeit eines etruskischen Baumeisters aus der Zeit des Augustus darstellt. Überhaupt kann angenommen werden, daß etruskische Architekten ihr einträgliches Metier bis tief in die römische Zeit hinein ausfüllten. Die Ausführung des Halbkreisbogens und Tonnengewölbes bot ihnen durchaus keine Schwierigkeiten, was die häufige Verwendung dieser Konstruktionsmittel beweist.

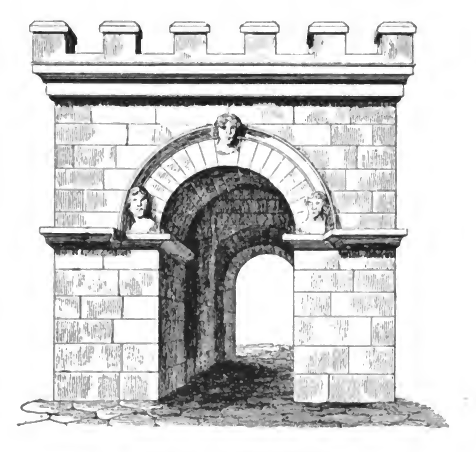


Abb. 17. Tor zu Volterra.

So legen vornehmlich die Tunnel-Kanalbauten das untrüglichste Zeugnis von dem konstruktiven Geschick der Etrusker ab. Das Hauptwerk dieser Gattung in Rom und noch dazu eines, das heute ebenso seinen Zweck erfüllt wie bei seiner Schöpfung, ist die Cloaca maxima

(Abb. 19) mit einer Spannweite von 3.60 m. Als Material diente Tuff, welcher in regelrechtem Keilschnitt hergerichtet wurde. Es ist dies das erste derartige Beispiel auf römischem Boden.

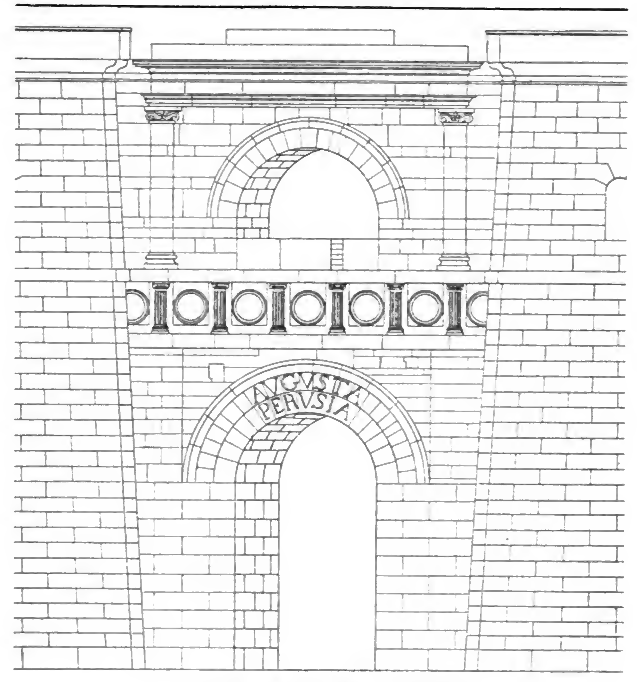


Abb. 18. Bogen des Augustus in Perusia.

Eine noch größere Spannweite, 4.10 m, zeigt der etwa 1200 m lange Martakanal bei Corneto, einem Ort, der sich zu Beginn des Mittelalters neben dem etruskischen Tarquinii, dessen Sonne damals bereits im Untergang begriffen war, aufgetan hatte. Die Zerstörung des alten

Tarquinii geschah so gründlich, daß heute nur noch mit Mühe seine Stätte umschrieben werden kann. Von den über eine Meile im Umfang betragenden Stadtmauern sind nur noch spärliche Reste erhalten.

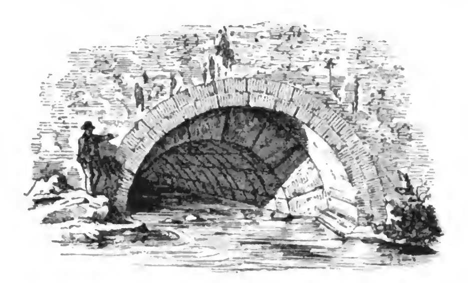


Abb. 19. Cloaca maxima in Rom.

Mit gleicher Virtuosität wurden Brücken gebaut. Wohl beträgt die Spannweite einer solchen bei Viterbo nur 2.10 m, aber in Blera messen wir bereits 7.40 m bei einer der beiden antiken Brücken. Nebenbei sei bemerkt, daß gerade von Viterbo aus am passendsten Abstecher in altetruskisches Gebiet unternommen werden können, so nach Castel d'Asso, Norchia, dem schon genannten Blera und Satri. Besonders zahlreich finden sich Wölbungen in den Gräbern, so in Chiusi und Perusia.

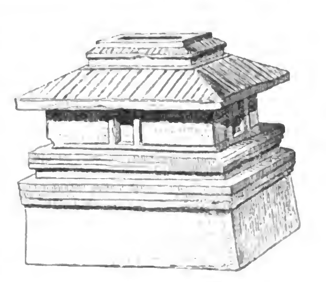


Abb. 20. Aschenkiste von Chiusi.

Funde in den etruskischen Gräbern geben uns auch Aufklärung über die Hausanlagen. Zwar ist von den Bauten selbst nichts mehr gefunden worden, aber die Formen der Aschenkisten (Abb. 20) vergegenwärtigen uns die Gestalt des etruskischen Wohnhauses, denn diese Aschenkisten sind offensichtlich verkleinerte Wohnhäuser, die dem Verblichenen möglichst seine Lebensgewohnheiten auch nach dem Tode erhalten

sollten. Danach waren die Häuser mit einem Walmdach und hypäthralartigem Schlitz versehen. Im Atrium erkennen wir den Hauptraum, in welchem sich im wesentlichen das Familienleben abspielt. Gewisse Grabkammern, wie z. B. in Corneto (Abb. 21), geben sogar Aufschluß über die Konstruktionselemente des Daches: so findet sich, natürlich in Stein imitiert, das Balkenwerk vor, woraus zu folgern ist, daß das



Abb. 21. Etruskische Grabkammer in Corneto.

etruskische Wohnhaus ein Atrium displuviatum in sich schloß, d. h. ein Dach hatte, bei welchem der Regen nach außen abfloß.

Leider können wir bei Betrachtung etruskischer Tempelanlagen nicht auf solch sicheres urkundliches Material zurückgreifen, wie beim Wohnhause. Hier sind wir mehr auf schriftstellerische Nachrichten angewiesen, wobei Vitruvius in erster Reihe herangezogen werden muß. Der mystische und symbolistische Charakter der Religion bedurfte der Mitwirkung vieler Priester, die sich zu einer besonderen Kaste vereinigten. Orakelprophezeiungen und Zeichendeuterei spielten dabei

eine große Rolle. Demgemäß mußte der Tempelbezirk auch Stätten enthalten, welche sich zu diesen Handlungen eigneten. So erhält der etruskische Tempel von vornherein eine Gestalt, die vollkommen von derjenigen der Griechen abweichen mußte. Die Entwicklung ist also eine selbständige. Erst in der Spätzeit unterziehen sich die Formen unter hellenischem Einfluß einer Wandlung.

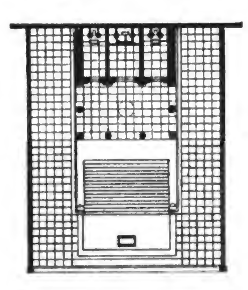


Abb. 22. Tuskischer Tempel. Grundriß.

Der tuskische Tempel erhob sich über rechteckigem Grundriß als Prostylos. Über die Planbildung gehen die Meinungen auseinander, je nachdem man den Aufzeichnungen des Dionysios von Halicarnass oder dem Architekturwerk des Vitruvius, nach dessen Angaben sich ein sehr einfacher Grundriß entwerfen läßt (Abb. 22), mehr Glauben schenkt. Sicher aber ist, daß jeder der drei Hauptgottheiten eine besondere Zelle zukam. Tina-Zeus hatte die größte Zelle, zu deren Seiten fanden Cupra-Hera und Menerva-Minerva Platz. Eine solche Dreiteilung weist auch der sich unter dem Gebäude des Pal. Caffarelli, dem Sitz der deutschen Botschaft, in Rom ausbreitende Tempel des kapitolinischen Jupiter auf (Abb. 23).

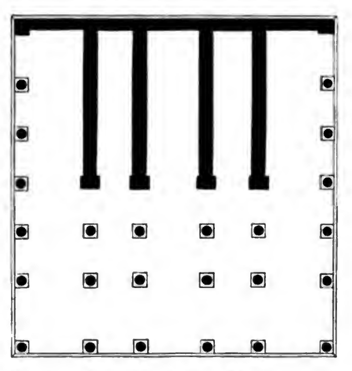


Abb. 23. Jupitertempel auf dem Kapitol in Rom. Grundriß.

Der Aufbau (Abb. 24) gestaltet sich, wie folgt: Die tuskische Säule war in Basis, Schaft und Kapitell gegliedert: sie unterscheidet sich rein äußerlich, abgesehen von der Basis, die ja hier erscheint, nicht viel von derjenigen der griechisch-dorischen Ordnung. Diese Ähnlichkeit verschwindet mehr bei den nichtkannelierten Schäften. Das Gebälk kann man sich nach Aschenkisten und Gräbern rekonstruieren. Danach zeigte der Tempel Architrav, Fries,



Abb. 24. Tuskischer Tempel. Ansicht.

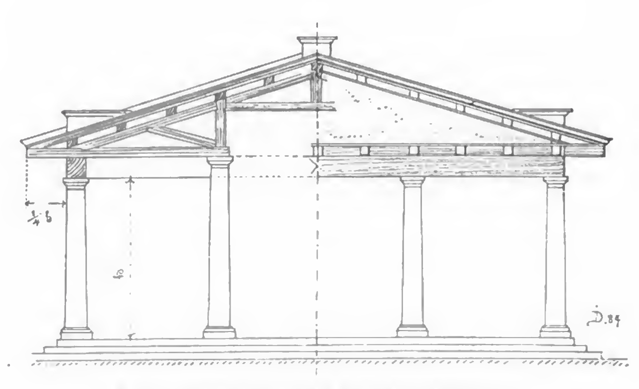


Abb. 25. Tuskischer Tempel des Vitruv (nach Fra Giocondo).

Kranzgesims mit Konsolen und Giebel. Bei dem Umstande, daß sich von diesen Teilen nichts erhalten hat, und in Hinblick auf die Weitstellung der Säulen muß man annehmen, daß Dach und Gebälk aus Holz bestanden (Abb. 25). Bemalte Terracotta mag dabei aus praktischen und künstlerischen Gründen zur Verkleidung des unbeständigen Baumaterials das ihrige getan haben. Steingebälke erscheinen erst unter dem Einfluß der griechischen Kunst. Mit dieser werden alsdann auch die Formen der dorischen, jonischen und korinthischen Kapitelle



Abb. 26. Gräber in Orvieto.

eingeführt, deren Verwendung in der darauf folgenden römischen Baukunst eine so große Bedeutung erlangen sollte.

Von der rührenden Pietät der Etrusker ihren Vorfahren gegenüber sprechen die Grabanlagen, die in einer Überfülle auf uns gekommen sind. Man war von einem Fortleben der Verstorbenen im Jenseits überzeugt. Dazu bedurfte der Tote nicht nur alles dessen, was ihm an Gebrauchsgegenständen im Leben lieb und teuer gewesen war, sondern auch einer regelrechten Wohnungseinrichtung. Ja, es mußten ihm auch Speise und Trank mitgegeben werden. Wie zur Belohnung für

die ihnen gebotene kindliche Pietät gelten die Toten als die Beschützer ihrer Sippe.

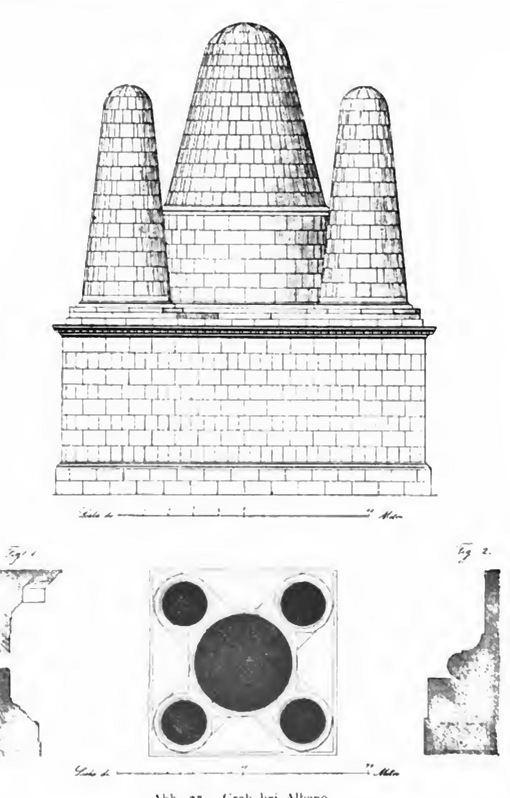


Abb. 27. Grab bei Albano.

Im altetruskischen Gebiet, so bei Orvieto, Viterbo, Corneto und Cervetri, gibt es förmliche Totenstädte, Nekropolen genannt. Man

unterscheidet Hügel-, Gruben-, Felsengräber und Freibauten. Die Hügelgräber, Tumuli, kommen in den verschiedensten Größen vor. So hat das sog. Pythagorasgrab bei Cortona einen Umfang von 20 m, die Cucumella bei Vulci sogar einen Umfang von 200 m. Der Unterbau war rund, oft in den Felsen gehauen, mit kegelförmiger Aufschüttung. Das Innere hatte eine oder mehrere Kammern, in welchen sich Geräte gefunden haben; auch die Ausstattung mit Gemälden ist nichts Seltenes, wie Gräber in Tarquinii und Cervetri beweisen. Die gewöhnlichste Form der Gräber ist, wie auch bei uns, das Reihengrab, das meist das Maß von 2×1 m aufweist. Als Beispiele nenne ich Gräber in Felsina, dem heutigen Bologna. Als Denksteine finden wir kreisrund abgeschlossene ornamentierte Grabcippen oder Stelen mit Palmettenschmuck. Das eigentliche Felsengrab ist aus dem Felsen gehauen, mit einem 1—2 m langen Zugang oder, wie in Chiusi, gewölbt. Neben Anlagen mit einer, noch dazu niedrigen Kammer gab es solche, in denen sich die gesamten Wohnräume eines Begüterten wiederfinden. An den Wänden finden sich meist freudige Vorgänge aus dem Leben des in der Regel in einer Nische auf einem Polster gelagerten Toten dargestellt. Derartige Gräber sind noch in Cervetri, Orvieto (Abb. 26) und Perusia vorhanden. Freigräber, oder richtiger frei aufgebaute Gräber, haben sich u. a. in Val d'Asso und Norchia erhalten, wobei dieselben aus dem Felsen gemeißelt erscheinen. Eine selbständige Kunstform besitzt das sog. Grab der Horatier und Curiatier bei Albano (Abb. 27). Aus einem quadratischen, fein gegliederten und profilierten Unterbau entwickeln sich 5 Kegeltürme, dessen größter die Mitte und somit die beherrschende Stellung einnimmt. Von ornamentalen Zierraten ist dabei ganz abgesehen worden. Ähnliche Gestalt muß auch das von Varro beschriebene Grab des Porsenna zu Clusium gehabt haben.

Die Architektur der Römer.

Wie die Etrusker wenden sich die Römer ihrer natürlichen, auf das Reale gerichteten Anlage folgend, den Aufgaben auf dem Gebiete des Ingenieurwesens zu. Daher stoßen wir meist auf Schöpfungen profanen Charakters. Die Römer fanden sich in der glücklichen Lage, über eine bereits vorhandene Baukultur zu verfügen; ihnen kam von vornherein die Kenntnis der etruskischen Baukunst zu gute, wozu sich dann noch in der Folge die Formenwelt des griechischen Baugeistes hinzugesellte. Von ersterer übernahmen die Römer die Elemente des Gewölbebaus, die sie in einem Umfange vervollkommneten, wie wir ihn bei keinem Volke wieder antreffen. In kühner Konstruktion überspannten sie mächtige Räume, derart, daß sie hierin die Lehrmeister aller nachfolgender Geschlechter bis auf den heutigen Tag wurden.

Dabei wurde nicht nur der Haustein, sondern mehr noch der bei weitem modulationsfähigere Backstein verwendet. Statt der Architrave erscheint der Rundbogen (Abb. 28), der sich in der Regel auf ein Kämpfergesims aufsetzt. Die auf der hier beigegebenen Bogensammlung verzeichneten Formen zeigen, daß die Konstruktion nicht lediglich aus einem Kreisbogen erfolgt, sondern daß auch Ellipsen sehr beliebt waren.

Durch Wiederholung von Rundbogen entstehen Arkaden mit Pfeilern oder Säulen als Stützen. Dem Pfeiler werden oft Säulen, ganze oder halbe, vorgestellt, welche ihr eigenes Gebälk erhalten, wodurch die sog. Verkröpfung entsteht. Die sinngemäße Anwendung der Säulen und Pilaster verschönert die Fassaden und bildet so ein dekoratives Element von höchster Bedeutung, worauf auch die Baumeister der Renaissance gern zurückkommen.

Die Technik des von den Etruskern übernommenen Tonnengewölbes (Abb. 29) bot gleichfalls keine Schwierigkeiten dar. Ja man erkühnte sich, zur Verminderung des Schubs die Laibungsflächen auszuhöhlen, was den Anlaß zu der im höchsten Maße künstlerisch wirkenden Bildung der Kassetten gab, die meist noch durch Profilierungen und Rosetten

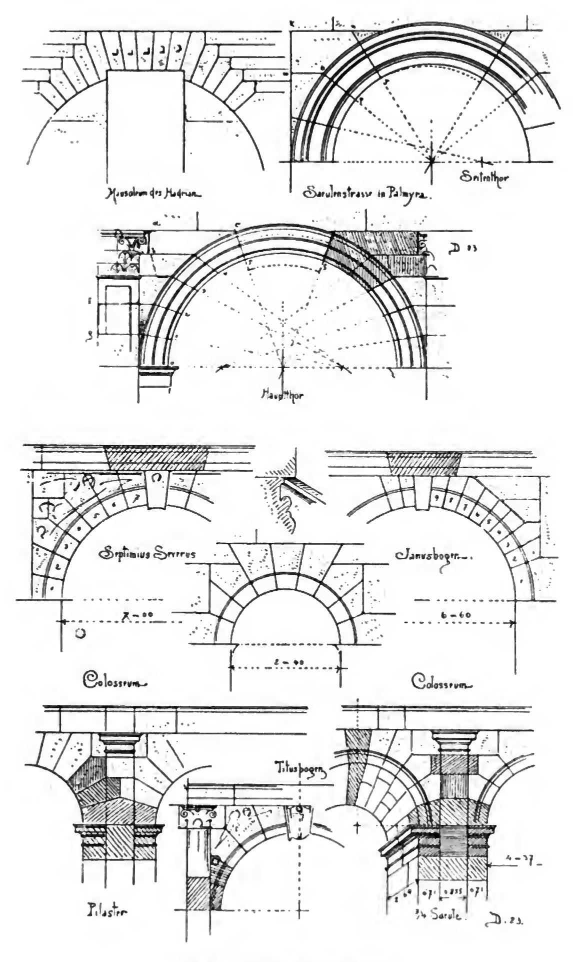


Abb. 28. Römische Bogenformen.

eine höhere Weihe erhielten. Dadurch wurde dem Gewölbe der monotone Charakter genommen.

Technisch schwieriger gestaltete sich die Konstruktion des aus der Durchdringung zweier Tonnengewölbe entstandenen Kreuzgewölbes (Abb. 30). Aus der Erkenntnis, daß die Diagonalbögen den am meisten belasteten Ort darstellten, gelangt man zur Ausbildung der Rippen und Gurte, wobei der Steinschnitt eine bisher nicht erreichte Vollkommenheit gewann. Von den Diagonalbögen aus setzte sich der Druck bis auf die Anfänger fort. Dadurch wurde der große Fortschritt erzeugt, daß die lange durchbrochene Wand entbehrlich wurde und man zur Anlage großer freier, nur durch Säulen oder Pfeiler unterbrochener Räume übergehen konnte.



Abb. 29. Römisches Tonnengewölbe.

Auch das Kuppelgewölbe, dessen Elemente bereits das graueste Altertum des Orients kannte, erhielt eine ungeahnte Bedeutung. Hier haben wir es nicht mehr mit sogenannten Scheingewölben zu tun, wie dieselben von den vorhistorischen Anakten Griechenlands oder von den etruskischen Baumeistern errichtet wurden, es bedienten sich vielmehr die römischen Archi-

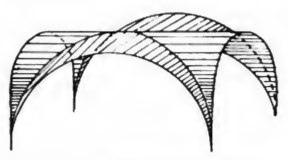


Abb. 30. Schema eines Kreuzgewölbes.

tekten bewußt und mit statischer Sicherheit der von ihnen erdachten konstruktiven Mittel. Da sehen wir als einfachste Wölbung Keilsteine

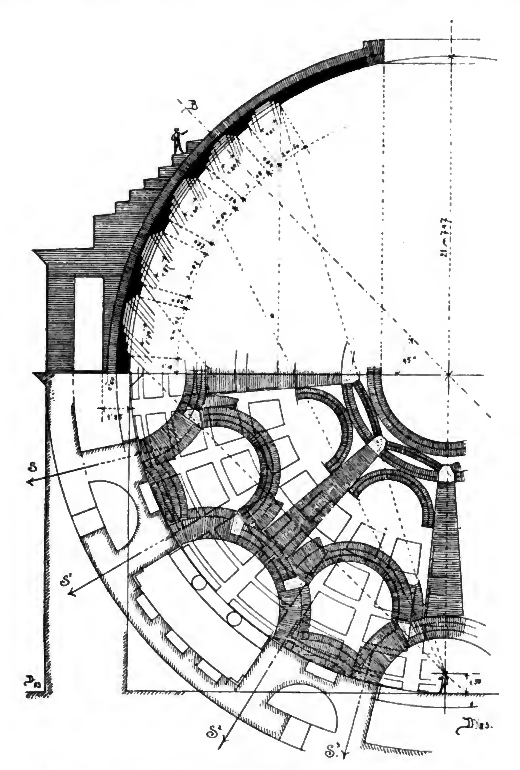


Abb. 31. Mutmaßliche Kuppel-Konstruktion des Pantheon zu Rom.

in horizontalen Ringen, deren Stoß- und Lagerfugen radial zum Zentrum der Kuppel gerichtet sind. Dann erkennen wir ein verfeinertes System

mit vertikalen nach dem Scheitel der Kuppel sich wölbenden Bögen, die unter sich durch Querbögen auseinander gehalten werden, wie dies bei der Kuppel-Konstruktion des Pantheon mutmaßlich der Fall ist (Abb. 31). Weicht der Grundriß von der runden Form ab und erhält er polygonale Gestalt, so erscheinen im Aufbau die den Übergang in die Kuppel vermittelnden Zwickel. Die Fähigkeit des Wölbens erstreckte sich auch auf halbe Kuppeln über sog. Apsiden, Stichkappen und

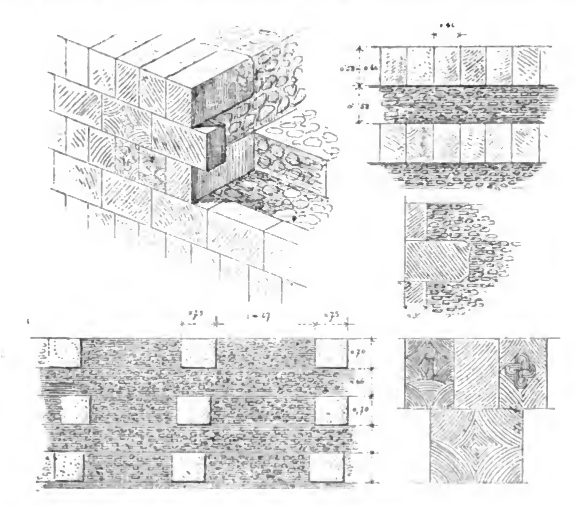


Abb. 32. Römisches Gußmauerwerk.

Fächergewölben, wofür die Caracalla-Thermen und die Villa Hadriana des idyllischen Tivoli Belege liefern.

Die Mauern selbst wurden aus gutbearbeiteten glatten oder bossierten Quadern hergestellt. Backsteinrohbau ist seltener, häufiger Bruchsteinmauerwerk. Der römischen Bauweise eigentümlich ist das Füll- oder Gußmauerwerk (Abb. 32). Wegen der enormen Kohäsionskraft wurde es bei der Fundierung und dem Gewölbebau gern verwendet. Errichtete man Mauern in dieser Technik, so wurden dieselben mit Marmorplatten inkrustiert oder man imitierte den echten Quaderbau

mit Stuck und Putz; eine Manier der Verkleidung, die besonders auch der Architektur des verflossenen Jahrhunderts ihren falschen Charakter verliehen hat. Spezifisch römisch ist die Technik der Errichtung von Gußmauerwerk zwischen Backsteinwänden.

Die Säulenordnungen erfahren eine Fortentwicklung, die unser modernes ästhetisches Empfinden eigentlich als eine solche nicht bezeichnen kann. Die edle Einfachheit der Gliederung macht einem nicht selten bombastischen Übermaß an Formen Platz. So begnügt



Abb. 33. Säule vom Theater des Marcellus in Rom.

sich die dorische Ordnung nicht mehr ohne Basis, wobei sie zweifellos auf etruskischer Tradition fußte. Der Schaft verjüngt sich zwar und hat auch Entasis, aber die Kannelüren fehlen teilweise oder häufig ganz, wie beim Theater des Marcellus in Rom (Abb. 33). Auch den zum reicher gestalteten Kapitell überleitenden Hals vermissen wir nicht selten. Architrav, Triglyphon und Geison erhalten eine von der griechisch-dorischen Ordnung abweichende Proportion. Die Metopen zeigen Kopfbänder, unter der Platte läuft ein Zahnschnitt entlang.

Für die jonische Ordnung (Abb. 34) erwärmten sich die Römer etwas



Abb. 34. Römisch-jonische Säule vom Tempel der Fortuna virilis in Rom.

mehr als für die dorische, aber auch sie wurde immer noch verhältnismäßig wenig bevorzugt. An diesem Stil änderten die römischen Architekten in geringerem Umfange, wie ein Vergleich mit dem Säulenaufbau des Tempels der Fortuna virilis in Rom (Abb. 34) ergibt. Die Basis der Säule ist attisch, der Schaft hat Entasis und Verjüngung. Das Kapitell zeigt nicht die Elastizität der griechischen Originale, dafür sucht man durch reiche Dekoration zu bestechen (Abb. 35). Die Gestaltung des Gebälks und seiner Ausladungen geht mehr auf Schattenwirkung aus.

Die der künstlerischen Bescheidenheit der Griechen am wenigsten zusagende korinthische Ordnung (Abb. 36) ist bei den Römern am meisten beliebt, besonders wenn es sich um Tempelanlagen handelt. Die Basis ist attisch, bald setzt sie sich auf ein hohes Postament, wie beim Tempel des Jupiter Stator in Rom (Abb. 36a), bald erscheint sie ohne ein solches oder mit einem Untersatz, der nicht den Namen eines Postaments verdient, wie beim Portikus der Octavia in Rom (Abb. 36c). Der Schaft ist verjüngt, mit oder ohne Entasis und Kannelüren; letztere fehlen z. B. beim Pantheon in Rom (Abb. 36b), wodurch die Wucht der Form noch erhöht wird. Das Kapitell (Abb. 37) nähert sich bald der edlen originalen Form, bald unterliegt es barocken Einflüssen, was auch am Gebälk unschwer ersichtlich ist. Das Gesims erscheint mit Zahnschnitt oder Volutenkonsolen mit Akanthusblatt, es kommen aber auch Kombinationen beider vor. Dem prunksüchtigen Auge der Römer genügte ferner das bescheidene, auf dem griechischen Mutterboden erwachsene korinthische Kapitell nicht; man glaubte

in der Komposita-Ordnung (Abb. 38) einen neuen Stil erfunden zu haben, um dem sich elementar aufdrängenden luxuriösen Bedürfnis genügen zu können. Es erging aber dieser Neubildung ebenso, wie vordem der tuskisch-dorischen und Jahrhunderte später der französischen Ordnung. Man betrachtete sie bei Lichte und mußte die sich unschwer ergebenden Bestandteile der Provenienz wahrnehmen. So ist dies Komposit-Kapitell der Römer eigentlich nichts anderes, als eine noch dazu unorganische Mischung des jonischen mit dem korinthischen Stil, mit anderen Worten: das jonische Volutenkapitell setzt sich ziemlich unvermittelt auf den korinthischen Akanthuskelch auf. Damit alle 4 Seiten die gleiche Ansicht zeigen konnten, wurde dabei die Volute über Eck gestellt. In den Fällen, in denen auch dieses Kapitell nicht prunkvoll genug befunden wurde, hatte man noch das sog. Phantasiekapitell in Bereitschaft, das aber infolge seiner Überladung mehr dekorative als konstruktive Funktionen ausdrückte. Überhaupt finden wir bei den römischen Architekten, welche in rein technischer Beziehung unerreichte Meister waren, in künstlerischer Beziehung ein Manko. Sie legten kein nachdrückliches Gewicht auf den sichtbaren Ausdruck der in der Statik begründeten Kräfte. Es sei nur auf die Verkröpfung des Gebälks über Säulen oder Pfeilern hingewiesen, oder auf jene Säulen- oder Arkadenarchitektur zur Gliederung der Wandflächen; ein Vorgang, der auch auf den Eklektizismus späterer Zeiten nicht ohne Einwirkung geblieben ist.



Abb. 35. Kapitell und Basis vom Theater des Marcellus in Rom.

Im Ornament findet eine z. T. selbständige Fortentwicklung statt,



a b c

Abb. 36. Römisch-korinthische Säulen: a vom Tempel des Jupiter Stator in Rom; b vom Pantheon in Rom; c vom Portikus der Oktavia in Rom.

die aber auf organische Gestaltung verzichtet. Hier entstehen Formen, auf welche auch die Renaissance mit gutem Erfolge zurückgegriffen hat. Da naturalistische Bildungen mit hineingezogen wurden, so lag in den ornamentalen Schöpfungen durchaus etwas Lebensvolles.



Abb. 37. Kapitell und Basis vom Pantheon in Rom.



Abb. 38. Kapitell und Gebalk vom Bogen des Septimius Severus in Rom.

Nach diesen unerläßlichen, den Stil und die Technik angehenden Bemerkungen beginnen wir unsere Wanderung durch die vier Epochen der römischen Architekturgeschichte.

Die erste Periode, die Zeit der Republik (510—146 v. Chr.), zeichnet sich durch Mäßigung in der Verwendung der von den Etruskern und Griechen übernommenen Formen aus. Die zweite Periode (146—31 v. Chr.), die Zeit der Unterwerfung fremder durch Kultur und Kunst hervorragender Staaten, unterliegt dem Einfluß Großgriechenlands und des Hellenismus. Die dritte Epoche (31 v. Chr. bis 138 n. Chr.), die Zeit der Weltherrschaft des Augustus und seiner Nachfolger, gipfelt in der Verschmelzung aller übernommenen Elemente mit den einheimischen. Daraus resultiert eine reichere Dekorationskunst und das Streben nach guten Verhältnissen. Die vierte Epoche endlich (138—325 n. Chr.), weiß unter der Einwirkung des Reichtums und der Verschwendung kein Maßhalten in der Verwendung des Schmuckwerks. Die Gliederung wird schwulstig, die Motive erscheinen karrikaturenhaft. Kurzum, die Kunst gerät in Verfall, wie der Staat selbst.

Öffentlicher Profanbau.

Das Leben der Römer spielte sich wie das der Griechen in der Öffentlichkeit ab. Besonders müssen wir uns die Foren von redseligen Menschen bevölkert denken. Auf dem Forum, um welches sich die bedeutendsten Gebäude gruppieren, wickeln sich Handel und Verkehr ab. Wer kennt nicht das Forum Romanum in Rom, das hervorragendste Beispiel dieser Gattung. Über die Zerstörung und Wiederausgrabung des Forums berichtet jedes Reisehandbuch, wir können sie hier übergehen. Nur möchten wir darauf hinweisen, daß gerade in neuester Zeit Funde gemacht worden sind, welche geeignet erscheinen, auf die älteste Stadtgeschichte Roms ein erhellendes Streiflicht zu werfen. Wir denken dabei nicht so sehr an den Lapis niger, jenes unweit des Severusbogens liegende Pflaster, das wir mit Huelsen als ein Ergebnis einer unter Kaiser Maxentius zu Anfange des 4. Jahrhunderts vorgenommenen Arbeit halten, sondern mehr noch an das, was sich darunter befindet. Der schwarze Stein scheint nämlich nur die Stelle zu bezeichnen, wo man bereits im 1. Jahrh. v. Chr. das Grab des Romulus vermutete. Man hat in einer Tiefe von 1.40 m ein Pflaster von Tuffquadern entdeckt, auf welchem Postamente stehen, und unweit davon einen Cippus, der sehr altertümliche Schriftzeichen zeigt, welche diese Tuffsteinsäule in das 6. Jahrhundert hinaufrücken, so daß wir hier ein Erzeugnis der Königszeit vor uns haben würden. Die an diesen Fund sich knüpfenden Fragen harren noch der Entscheidung.

Ebensowenig gelöst ist die Frage nach der Bestimmung der unter dem Travertinpflaster der Area in der Nähe der Basilika Aemilia gelegenen gewölbten Gänge. Auch ein allerdings erst aus einer späteren Zeit stammendes großes Stück der in Tuff hergestellten Cloaca Maxima hat man in der Nähe schon früher aufgedeckt, und man beginnt, das Alter des bis dahin bekannten Teiles dieser bisher immer für ein Hauptwerk etruskischen Tunnel-Kanalbaues gehaltenen Schöpfung zu bezweifeln.

Unstreitig ist, daß der schlechthin Forum Romanum (Abb. 39) genannte Platz die vornehmste Stelle des alten Rom einnahm. Prächtige Staatsbauten umgeben ihn von allen Seiten, so die 46 v. Chr. fünfschiffig

in einer Ausdehnung von 102 m Länge und 49 m Breite von Cäsar gestiftete, nach dessen Tode von Augustus fertiggestellte **Basilika**

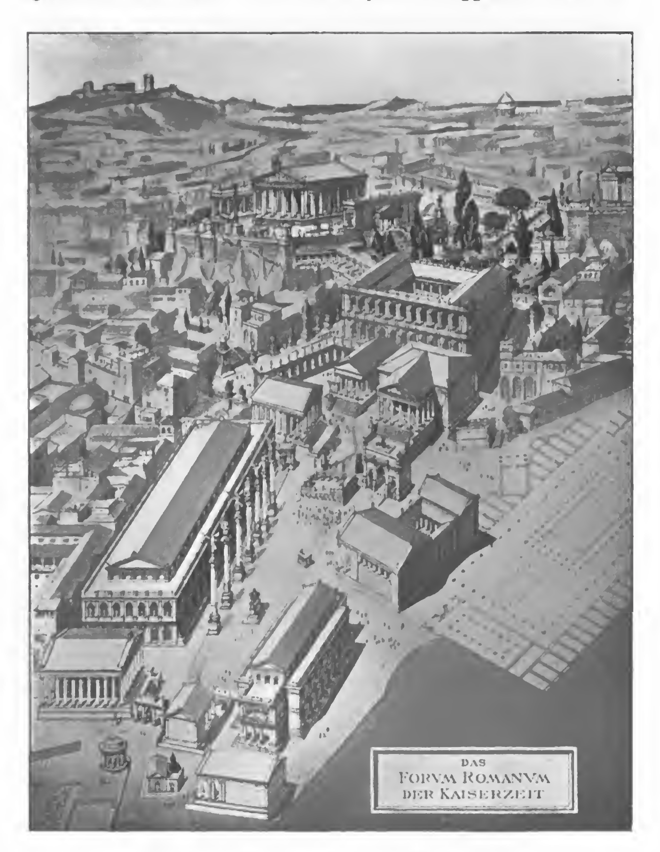


Abb. 39. Das Forum Romanum aus der Vogelperspektive.

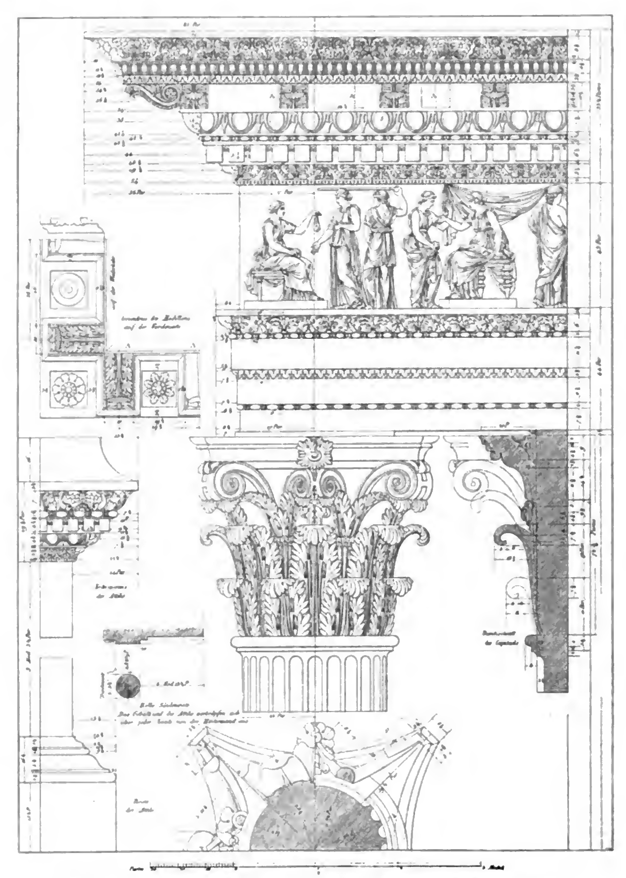


Abb. 40. Korinthisches Kapitell und Gebälk vom Forum des Nerva in Rom.

Julia, deren Mittelschiff allein 16 m breit ist. Von dem Bauwerk hat sich infolge von Bränden und Diebstählen leider so wenig erhalten, daß man nicht einmal die Zahl der Stockwerke mit Sicherheit feststellen kann, während die vorhandenen unteren Teile mit Pfeileransätzen, die aber wohl meist aus der augusteischen Zeit herrühren, die Grundrißgestalt klar erkennen lassen. Danach waren als Stützen nicht Säulen, sondern Pfeiler gedacht, auch fehlte eine Apsis, die in der Regel am Ende der Längsachse Platz fand. Die Hauptfront lag an der nunmehr vollständig frei gelegten Forumsstraße, die sich als eine Verlängerung der Heiligen Straße (Sacra Via) darstellt.

Jenseits der die Basilika östlich begrenzenden Straße lag der Tempel der Dioskuren, westlich von ihr jenseits des Vicus Iugarius (Jochmacherstrasse) der Tempel des Saturn. Westlich von diesem, jenseits des Clivus Capitolinus, über den sich heute eine Brücke entlang zieht, folgen der Porticus der 12 Götter, deren Statuen daselbst Aufstellung gefunden hatten, der Tempel des Vespasian und der Concordia, das Comitium, der Severusbogen, die Basilika Aemilia, der Tempel Divi Julii, der Augustusbogen, der Tempel der Vesta und an der eigentlichen Sacra Via die Tempel des Antoninus und der Faustina, sowie des Romulus. Den breitesten Raum nahm die Basilika des Konstantin ein, von wo aus die Sacra Via an dem Tempel der Venus und Roma vorbei zum Titusbogen hinaufgeleitete. Dazu muß man sich auf dem engeren Forum eine Fülle von Reiterstatuen, Erzbildern, Ehrensäulen, Marmorskulpturen denken, von denen die 1872 aufgefundenen, außen und noch besser innen reich reliefierten Schranken einen guten Begriff geben.

Das Forum Pacis ist ziemlich bebaut, es dehnt sich hinter der Kirche S. Cosman und Damian aus. An das Forum des Nerva (Abb. 40), das Forum Transitorium, erinnern noch Säulen und Gebälkstücke an der Via Crocebianca. Eine Anschauung von den noch gut erhaltenen, hier allerdings schon rekonstruierten Teilen gibt unsere Abb. 40. Wir erkennen, daß das Ornament immer mehr Raum für sich in Anspruch nimmt, aber auch immer mehr konventionelle Formen annimmt. Unweit von diesem Forum sind Überbleibsel des Forums Cäsars verborgen.

Bei weitem glänzender gestalteten sich die anderen Kaiserforen. Ein Hauptstück vom Forum des Augustus ist in den drei prächtigen, 18 m hohen Säulen vom Tempel des Mars Ultor erhalten, die aus carrarischem Marmor gefertigt sind. Ein Pilaster und ein Stück Gebälk vervollständigen den vorhandenen Rest. Es folgt in nordöstlicher Richtung das prunkvolle Forum Trajanum (Abb. 41), das lange Zeit als ein

Wunderwerk der Baukunst betrachtet wurde. Trajan ließ das Forum in den Jahren 107—113 n. Chr. durch den Griechen Apollodor von Damaskus erbauen, der zu seiner Zeit ein architektonisches Talent sonder-



Abb. 41. Forum Trajanum.

gleichen besaß. Um sein Forum mit dem des Augustus in Verbindung zu setzen, mußte Kaiser Trajan den das Kapitol mit dem Quirinal vereinigenden Hügel abtragen. Die in der Mitte des Platzes noch heute

emporragende Trajanssäule (Abb. 42) deutet in ihrer Höhe von 100 Fuß an, wie weit die Abtragung erfolgen mußte.

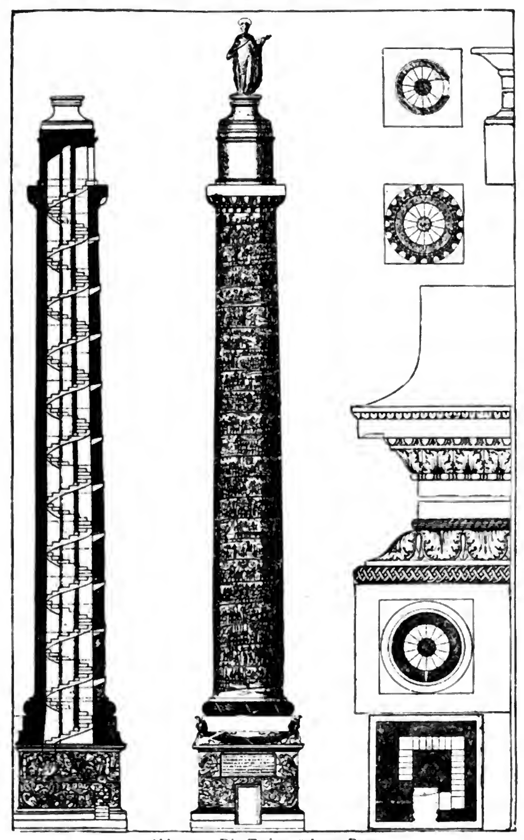


Abb. 42. Die Trajanssäule zu Rom.
(Aus Anderson & Spiers. Architektur von Griechenland u. Rom. Karl Hiersemann, Leipzig 1905.)

Derartige Säulen haben die Römer als ihre eigenste Erfindung ihren Kaisern und Feldherren zu Ehren häufig errichtet. So erhielt Marc Aurel eine solche nach seinem Zuge gegen die Markomannen. Die Trajanssäule ist allerdings die prächtigste dieser Gattung; sie wurde dem Kaiser nach seinem Siege über die Dacier gewidmet. Sie bildet den künstlerischen Abschluß des trajanischen Forums. Nicht weniger als 34 carrarische, durch Bronzeklammern verbundene Marmorblöcke ruhen aufeinander. In einer Spirale winden sich die Reliefs mit Darstellungen aus den Kriegen des Kaisers bis zur Höhe von 27 m empor. In seinem 5 m hohen Postament wurde in goldener Urne die Asche des Kaisers beigesetzt, eine damals noch seltene Ehre. Eine innere Wendeltreppe führt auf die Plattform, von wo aus man einen besonders interessanten Blick genießen kann. Darüber befand sich ehedem das Standbild des Kaisers, das 1587 durch den bronzenen Apostel Paulus ersetzt wurde. Der gegenwärtige Platz, von dem aus man übrigens sehr gut die berühmten Reliefs betrachten kann, wenn man nicht gerade durch Ansichtenverkäufer oder Bettler belästigt wird, stellt nur einen Teil des alten Forums dar. An diesem Forum lag noch die fünfschiffige Basilika Ulpia mit einer Länge von 56 m und einer Mittelschiffsbreite von 25 m. Noch vorhandene 20 Granitsäulen, die ausgedehnte Verwendung von violettem Marmor und Giallo antico im Innern, sowie die Anlage eines metallenen Dachstuhls bezeugen den verschwenderischen Reichtum der Ausstattung. Das glanzvolle Gebäude erhielt sich bis zum 6. Jahrhundert. 1812 wurde der Grundplan wieder entdeckt. Daran schlossen sich die Bibliotheken, der Triumphbogen und der Tempel, den Hadrian 119 n. Chr. dem Trajan errichten ließ und von welchem noch zusammenhangslose Reste gefunden wurden.

Wie Rom hatten auch kleinere Städte ihre Fora, wenngleich diese von dem auf die großen Foren in Rom verwendeten Glanze weit abstehen mußten. Tadellos erhalten infolge der Verschüttung durch den Vesuvausbruch i. J. 79 n. Chr. und unversehrt geblieben bei den Eruptionen des Jahres 1906 ist die Grundrißanlage des Forum civile in Pompeji, dessen nördliche Seite ich hier in der Rekonstruktion nach Mazois wiedergebe (Abb. 43).

Die Stadt hatte zur Zeit ihres Unterganges zwar nur etwa 20000 Einwohner, von denen bis auf wenige Hundert alle sich hatten retten können, aber sie scheint doch wohlbegütert gewesen zu sein, wenn man von dem Reichtum der öffentlichen und privaten Anlagen einen Rückschluß ziehen darf. Die um das Forum civile gruppierten Gebäude hätten sehr wohl auch einem größeren Gemeinwesen zur Zierde gereichen können. Der 48 m breite und 152 m lange Platz (Abb. 44) war

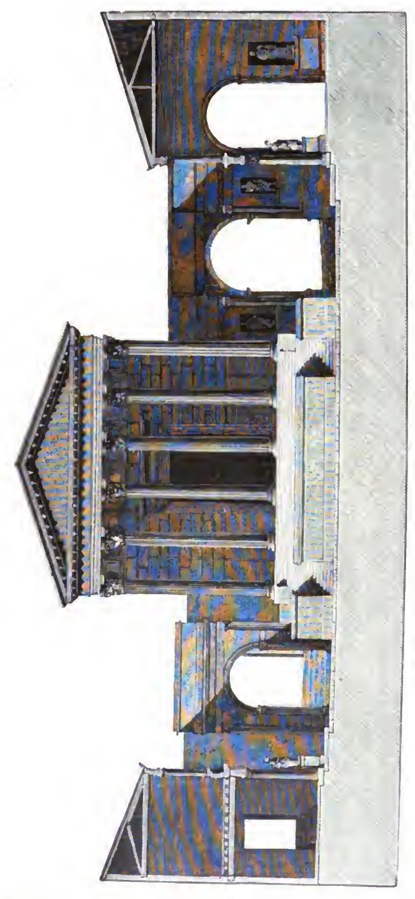


Abb. 43. Rekonstruktion der nördl. Seite des Forums in Pompeji.



Abb. 44. Forum Civile in Pompeji.

im W. S. und O. von Säulen umgeben, woraus zu folgern ist, daß derselbe für den Wagenverkehr unzugänglich war. Aber auch Fußgänger konnten am Betreten behindert werden, da der ganze Platz durch Türen abzuschließen war. Dies konnte um so eher geschehen, als Privathäuser mit dem Forum nicht in Verbindung standen. Auf dem Platze standen zahlreiche Statuen verdienter Staats- und Munizipalgrößen.

Zu den älteren, noch dem 2. Jahrh. angehörigen Bauanlagen zählt die mit der Langseite an dem Decumanus minor gelegene, vom Forum aus erreichbare Basilika (Abb. 45). Das Innere (Abb. 46) war durch Säulen verziert, an der dem Forum gegenüberliegenden Seite befand sich das etwas höher gelegene Tribunal für die Rechtsprechung, wie auch in unserem Grundriß (Abb. 45) erkennbar ist. Daran reihen sich, an der Südseite des Forums, die drei kahl erscheinenden Tribunalien; in der Südostecke die zugleich an der Strada dell' Abbondanza, dem Decumanus minor gelegene sogenannte Schule des Verna. Wie dieses Gebäude gehört auch das jenseits derselben Straße wie überhaupt an 4 öffentlichen Wegen gelegene Gebäude der Eumachia der Spätzeit an. Der der Pietas und Concordia geweihte Bau diente kaufmännischen Zwecken (Börse und Warenhaus). An seiner Nordseite mündet der Vico degli Scheletri in das Forum. Das Eckgebäude bildet der frühere Merkurtempel, jetzt richtig Tempel des Genius des Augustus genannt. Das daran anschließende Gebäude nennt man Senaculum, seine Bestimmung ist noch nicht gesichert. Glücklicher kombinierte man beim nördlichst gelegenen Forumsgebäude, dem Macellum, das man nun endlich als Markthalle bezeichnen kann. Jonische Marmorsäulen, mytho-

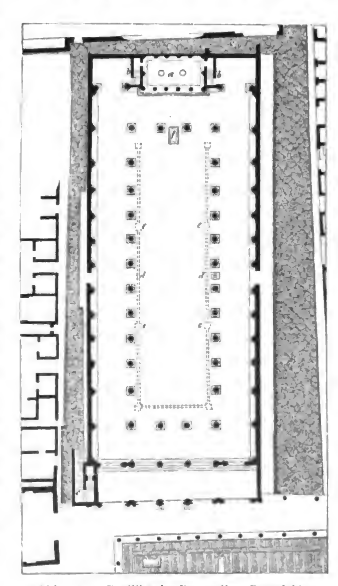


Abb. 45. Basilika in Pompeji. Grundriß.

logische Malereien und Statuen vereinigten sich zu einer sicherlich recht ansprechenden dekorativen Wirkung. Die nördliche Schmalseite des Forums wird von dem mit 3 m hoher Freitreppe versehenen Jupitertempel mit Beschlag belegt. Derselbe gehört der mittleren, sog. Tuffperiode an, welche das zweite Jahrh. und bis zum Jahre 90 anhält. Bei dieser Gelegenheit sei gleich gesagt, daß man in Pompeji drei Bauepochen unterscheidet: die bis zum Beginn des 2. Jahrh. währende Kalksteinperiode, d. h. die Quadern werden aus Kalkstein in Lehmmörtel verlegt. Es folgt die schon genannte Tuffperiode, in welcher vornehmlich der vulkanische graue Tuff zur Verwendung ge-

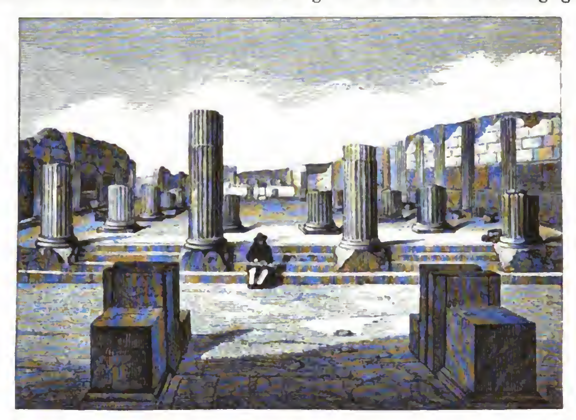


Abb. 46. Basilika in Pompeji. Perspektive.

langt, als dritte erscheint seit 90 v. Chr. die Backsteinperiode, in welcher das Backsteinmauerwerk horizontal oder netzförmig aufgerichtet wird und je nachdem Opus incertum oder reticulatum genannt wird.

Der Tuffperiode gehört auch der einen großen Teil der Westseite des Forums einnehmende Apollotempel (Abb. 48) an, die größte Sakralanlage der Stadt. Der Tempel hatte einen jonischen, später korinthisch umgewandelten Säulengang mit dorischem Gebälk, wovon sich noch Reste erhalten haben (Abb. 47). Sonst ist das Gebäude leider sehr arg mitgenommen. Doch läßt sich heute noch feststellen, daß wir es mit einem Peripteros hexastylos zu tun haben, zu dessen Vorhalle eine 14stufige Freitreppe emporführt. Den Fußboden bildet ein ein-

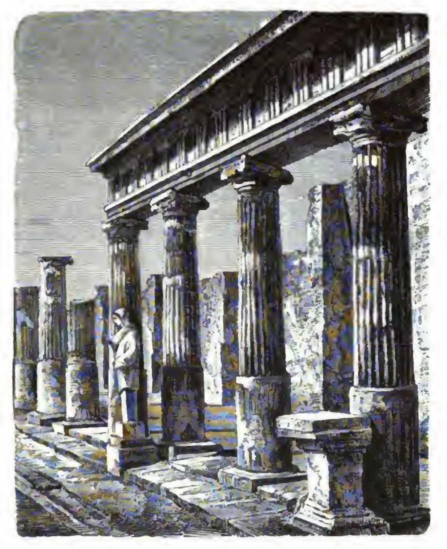


Abb. 47. Apollotempel in Pompeji. Peribolos.

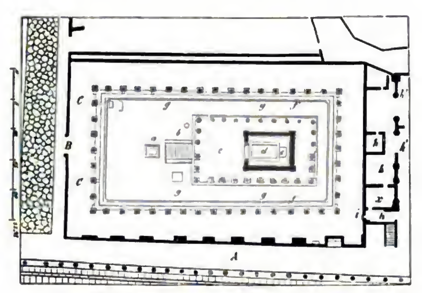


Abb. 48. Apollotempel in Pompeji. Grundriß.

faches, aber hübsch wirkendes Mosaik aus rautenförmigen Platten von weißem und grünem Marmor, sowie Schiefer und umzogen von einem mehrfarbigen zwischen Marmor- und Schieferstreifen eingeschlossenen Mäandermosaik (Abb. 49).

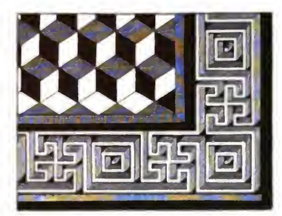


Abb. 49. Apollotempel in Pompeji. Fußboden der Cella.

Noch ein zweites, aber unregelmäßiges Forum hat man in Pompeji aufgedeckt: das Forum triangolare. Auf ihm haben sich Reste des bereits erwähnten dorischen Herkulestempels, der sich auf fünfstufigem Unterbau erhob, erhalten. Einem einheitlichen Zuge folgend hat man auch an der das Forum umgebenden Wandelhalle den dorischen Stil bevorzugt. An der nordöstlichen Seite dieses Platzes ziehen sich das einige Jahre v. Chr. Geburt durch den Architekten M. Arterius Primus in Anlehnung an den natürlichen Hügel erbaute Große Theater (Abb. 50) und die

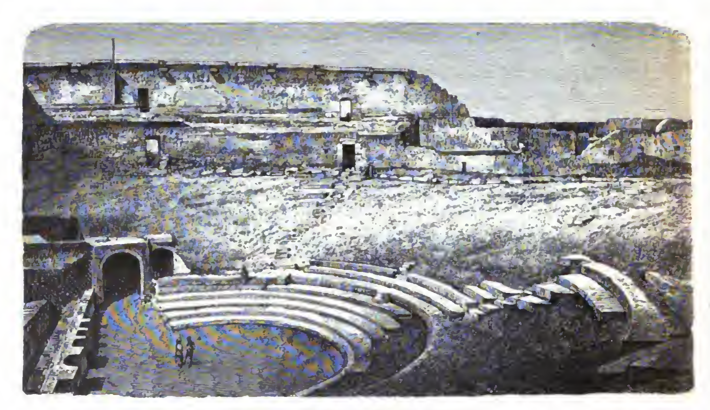


Abb. 50. Großes Theater in Pompeji.

von Säulen umschlossene etwa gleichaltrige Gladiatorenschule entlang, deren Hallen wohl auch als Wandelgänge für die Theaterbe-

sucher gedient haben mögen. Das große Theater bot Raum für etwa 5000 Personen, auch war erforderlichen Falls eine Überdeckung mit einem Zeltdach möglich. Wir blicken auf den halbtrichterförmigen Zuschauerraum, cavea, in dem die Sitzstufen sichtbar sind, auf die Orchestra, die sich im Halbkreis vor den untersten Sitzstufen ausbreitet, und die noch zum Teil vorhandene Szene. Auch der Zugang ist auf der Abb. 50 leicht erkennbar. Das in der Gegend der Bühne sich anschließende Kleine Theater konnte nur etwa 1500 Personen aufnehmen, besaß aber ehemals ein festes Holzdach. Vom Amphitheater werden wir noch zu sprechen haben.

Nun kehren wir wieder nach Rom, dem unerschöpflichen Born antiker Kunst, zurück. Dort hatten wir im Anschluß an unseren Forumsrundgang die Basilika Julia und die Basilika Ulpia kennen gelernt. Rom besaß aber zur Zeit Konstantins nicht weniger als 10 Basiliken, die teilweise sogar noch ein älteres Gründungsdatum aufweisen konnten, so die 184 v. Chr. erbaute Basilika des M. Porcius Cato, die Basilika Fulvia von 179 v. Chr. und die Basilika Sempronia, die von 170 v. Chr. herrührt. Konstantin selbst vollendete um 312 v. Chr. die Basilika des Maxentius (Abb. 51), welche deshalb auch nicht selten nach ihm benannt wird. Nur ein Seitenschiff steht noch aufrecht, die Großartigkeit und das Machtvolle dieser eigenartigen Ruine übersteigt aber alle Erwartungen; wenn man von der Sacra Via zu ihr emporblickt, ist man von dem ungewohnten Eindruck derart überwältigt, daß man sich angesichts der erstaunlichen Kühnheit der Konstruktion recht klein vorkommt und bewundernd fragt, wie Menschenhände und Menschengeist so Großes zu vollbringen vermochten.

Was Wunder, wenn sich die wissensdurstigen Baumeister der Renaissance in diesen Ruinen befruchteten und daraus Nutzen für den Bau von S. Peter zogen. Ich stehe nicht an, die Basilika des Maxentius als die höchste Leistung konstruktiv-architektonischen Schaffens der Römer zu bezeichnen. Vier gewaltige Pfeiler, von denen zwei noch aufrecht stehen, schieden das Gebäude in drei mächtige Schiffe, deren jedes 3 Joche zählt. Die Spannweite des Mittelschiffs beträgt 25 m, die der Seitenschiffe 20.5 m. In die Mittelachse des Mittelschiffs war eine Apsis gelegt, die Ostseite enthielt fünf Zugänge, vor welchen sich eine 7.5 m breite Vorhalle entlang zog. Das Mittelschiff zeigte 8 riesige Säulen, die jedoch nur dekorative Funktionen hatten. Eine dieser Scheinstützen bildet heute einen Schmuck des Platzes vor S. Maria Maggiore. Eine zweite halbrunde Apsis wurde in späterer Zeit an das nördliche Mittelschiffsjoch angebaut und dem gegenüber ein Zugang nach der Sacra Via, woselbst eine Freitreppe vorgelegt wurde. Wie

bei allen Basiliken war das Mittelschiff höher als die Seitenschiffe geführt, ja von Vielen wird das Gebäude noch als Vorbild der christlichen Basilika angesehen.

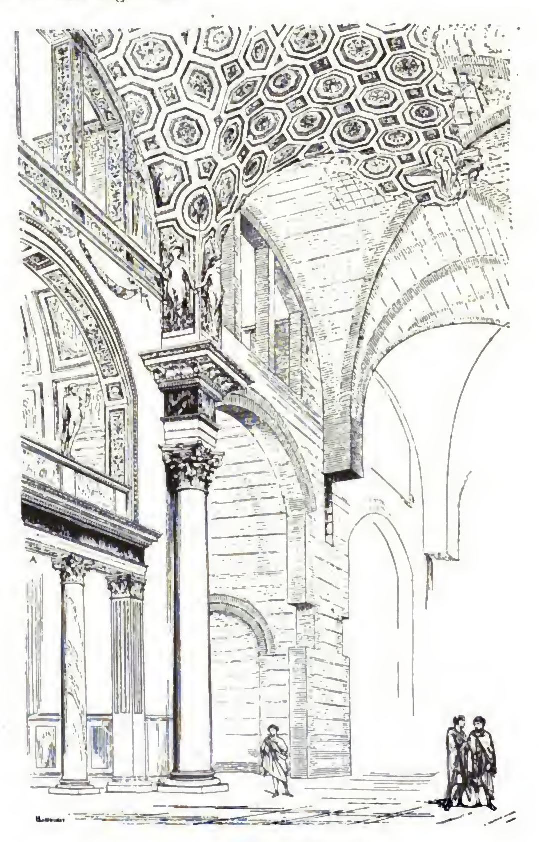


Abb. 51. Basilika des Maxentius.

Wahrscheinlich ist auch die Basilika in Trier unter Konstantin erbaut. Auch hier handelt es sich um ziemlich große Dimensionen; so beträgt die Länge 53 m und die Spannung der Apsis 17 m. Heute dient das Gebäude dem evangelischen Gottesdienst.

Von Curien, Diribitorien, Septen, Horreen hat sich nichts erhalten, was uns hier zu weiteren Bemerkungen Anlaß geben könnte. Anders verhält es sich schon mit den Gebäuden für öffentliche Schaustellungen. Am bekanntesten ist der Circus maximus, dessen langgestreckte, für Wagen- und Pferderennen bestimmte Arena in den allgemeinen Umrissen noch heute festgestellt werden kann. Die verschiedenartigsten Niederlassungen haben inzwischen auf dem Gelände des Zirkus stattgefunden, u. a. befindet sich darauf auch der Friedhof der Juden. In seinen besten Zeiten bot der Zirkus Raum für 150000 und durch Erweiterung unter Domitian und Trajan für 385000 Personen. Der Circus Flaminius, auf dessen Ruinen sich die Villa Mattei erhebt, stammt aus der Zeit um 220 v. Chr., ist also um vieles älter, als die erstgenannte Anlage. Der Zirkus des Nero und derjenige des Sallust sind gänzlich untergegangen, während vom Zirkus des Maxentius sich noch Reste an der Via Appia bei Rom erhalten haben.

Stadien und Palästren dienten gleichfalls den Volksspielen, besonders dem Wettlauf, wie dies ausdrücklich für das ziemlich fertig aufgedeckte Stadium auf dem Palatin bezeugt ist.

Die Theater wurden abweichend vom griechischen Vorbilde als Freibauten errichtet. Die so entstehenden



Abb. 52. Marcellustheater in Rom. System.


Abb. 53. Theater von Herkulanum. Restaurierte Ansicht der Scena.

Außenseiten gaben Veranlassung zur architektonischen Behandlung, worin die Römer ein besonderes Geschick bekundeten. Das glänzendste Beispiel dieser Gattung in Rom ist das Marcellus-Theater (Abb. 52), das von Julius Cäsar begonnen und 13 v. Chr. von Augustus seinem Neffen bei dessen Verheiratung mit der Julia gewidmet wurde. Es war das zweite Theater Roms, aber prächtiger wie das des Pompejus, an dessen ehemalige Existenz die rundförmige Piazza di Grotta noch heute hinweist. Die jetzt arg korrodierten und z. T. vom Pal. Orsini mit Beschlag belegten Ruinen geben nur eine entfernte Idee von der ehemaligen Pracht der Architektur. Glücklicherweise ist aber noch genug vorhanden, um mit absoluter Sicherheit eine Rekonstruktion des Fassadensystems zu ermöglichen. Danach zeigt dasselbe in drei Stockwerken übereinander von unten beginnend den dorischen, jonischen und korinthischen Stil in Verbindung mit einer Arkadenarchitektur. Diese in römischem Sinne umgestaltete Stilarkatur wurde für lange Zeit vorbildlich. Seinen üblen Zustand verdankt der Bau übrigens im besondern dem Umstande, daß er den verschiedensten römischen Parteien nacheinander als Feste dienen mußte.

Des von H. Strack rekonstruierten Theaters von Segesta und der beiden Theater von Pompeji, dessen größeres im Zuschauerraum einen Durchmesser von 98 m besaß, ist bereits Erwähnung geschehen (S. 10 und S. 54). Von der festen Lavamasse noch verdeckt, aber unterirdisch sichtbar, ist das Theater von Herkulanum (Abb. 53), mit ehemals 24 in den Tuff gehauenen Sitzreihen und einer 24 m breiten Bühne. Auch von den Sitzen und



Abb. 54. Das Kolosseum in Rom.

der Bühne des Theaters zu Ostia sind Reste vorhanden, bei weitem mehr noch von dem aus griechischer Zeit stammenden, aber römisch umgebauten Theater von Taormina, das nicht nur durch die gefeierte Rundsicht, sondern auch infolge der in den wesentlichen Teilen tadellosen Erhaltung Interesse verdient. Namentlich löst der Rest des Bühnengebäudes manche Frage, die der Archäologe an den antiken Theaterbau zu stellen hatte. Der Zuschauerraum hat einen Durchmesser von 122 m. Auf außerhalb Italiens gelegene römische Theater — ich erinnere nur an Orange und Athen (Herodes Atticus) — wollen wir hier nicht näher eingehen.

Eine speziell römische Schöpfung ist die Form des Amphitheaters; sie zeigt elliptischen Grundriß, deren Arena für Tier- und Gladiatorenkämpfe bestimmt war. Kein Amphitheater hat die gewaltigen Dimensionen des Kolosseums in Rom (Abb. 54) erreicht. Die breite Achse der Ellipse beträgt nicht weniger wie 188 m, die kurze 156 m; dies Amphitheater stellt demnach die größte Ruine der römischen Baukunst dar. Einen weiteren Begriff von dem enormen Baukörper kann man sich machen, wenn man die Maße der Arena 86 × 54 m von den obigen Maßen abzieht. Der Umfang der großen d. h. äußeren Ellipse beträgt über einen halben Kilometer. In dieser Ausdehnung stieg und steigt zum großen Teil noch heute die gewaltige Fassade 48.5 m hoch, also in einem Höhenmaß, das sonst nur in der Regel Kirchtürmen zuzukommen pflegt. Man denke sich etwa 50 solcher Türme im Stile der Architektur des Marcellustheaters hart aneinander gestellt und man wird eine annähernde Idee von der monumentalen Wucht des Kolosseums erhalten. Die Wirkung dieses Weltwunders auf den Beschauer selbst in dem unvollständigen Zustande, in dem es auf uns gekommen ist, erscheint ohnegleichen, denn wollte man die Konstantinsbasilika hiermit in Wettstreit stellen, so würde dieser Versuch deshalb scheitern, weil letztere in ihrer Bestimmung als raumgeschlossenes Gebäude dem Kolosseum, dessen Zuschauerraum und Arena offen blieben, gegenübersteht. Der von Vespasian begonnene, von Titus 80 n. Chr. geweihte und von Domitian vollendete, in Travertin errichtete Bau faßte nach der bisherigen Annahme 87000 Personen, nach neueren Untersuchungen wird man sich mit 54000 Personen begnügen müssen. Das Detail der Fassade ist nicht von der Feinheit des Marcellus-Theaters, zeigt aber wie dieses von unten beginnend, nach oben sich fortsetzend, die toskanische, jonische und korinthische Ordnung in organischer Abstimmung. Was hinter der Fassade und unter dem Zuschauerraum sich hinzieht, sind gewaltige Substruktionen (Abb. 55), in denen der römische Gewölbebau wahre Orgien feiert.

Die ausgesparten Korridore wurden als Gänge zu dem Zuschauerraum benutzt und erhielten so eine durchaus praktische Verwendung. Das vierte Geschoß der Fassade erhielt eine Pilasterarchitektur korinthischer Ordnung. Das Erdgeschoß war durch 80 Arkaden durchbrochen. Auch

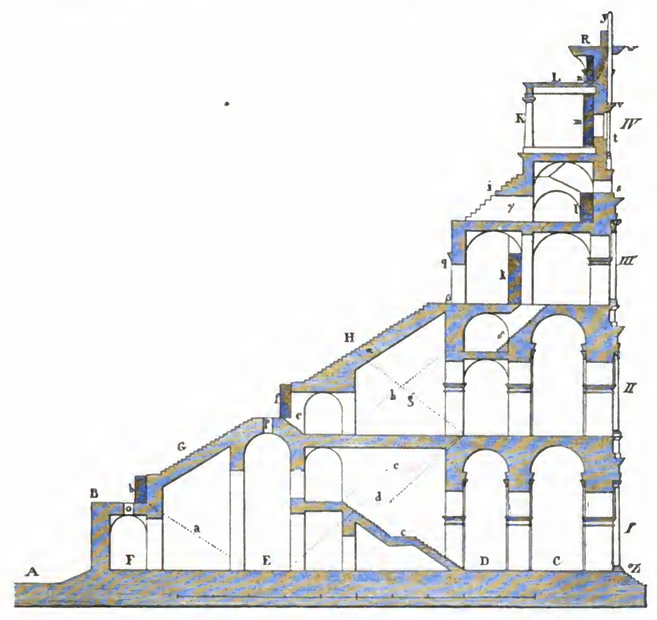


Abb. 55. Kolosseum in Rom. Querschnitt.

dieser Bau reizte die Architekten der Renaissance zu ihren Studien, hier fanden sie sozusagen eine praktische Akademie der Baukunst vor.

Annähernde Dimensionen, wie das Kolosseum, hatte das älteste italische Amphitheater zu Capua, dessen Durchmesser 170 bezw. 140 m betragen. Auch hier erhoben sich 4 Geschosse übereinander, die insgesamt eine Höhe von 46 m erreichten. Die Durchmesser der Ellipse der Arena erreichen 76 bezw. 46 m. Diesen Maßen verwandt

sind die Dimensionen des Amphitheaters zu Verona, dessen Ellipsenachsen der Arena 73.68 m und 44.42 m Länge haben, während die entsprechenden Achsen der Umfassungswände 152.49 m und 123.23 m betragen. Die Peripherie bleibt mit 435.62 m um etwa 90 m hinter derjenigen des Kolosseums zurück. Das Amphitheater zu Verona wurde im letzten Jahrzehnt des ersten Jahrhunderts n. Chr. aus Marmor erbaut, seine massive, im Detail vernachlässigte, im ganzen aber harmonisch wirkende Architektur erweckt ähnliche Gedanken, wie das Kolosseum.

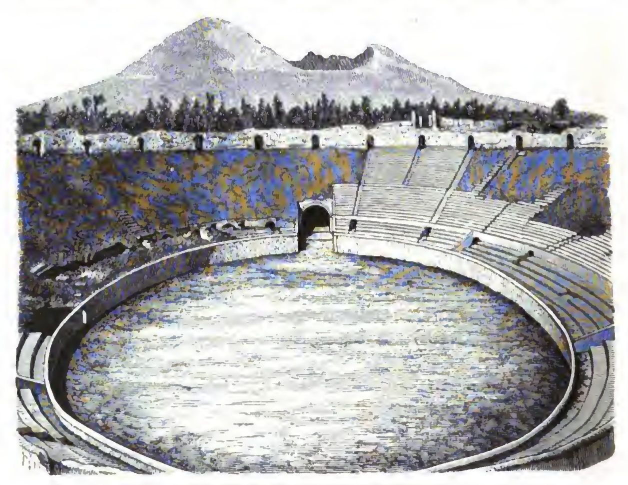


Abb. 56. Das Amphitheater in Pompeji.

Da das Theater heute mitten im flutenden Leben steht, nimmt es eine hervorragende Stelle im Fühlen und Trachten der Veroneser und nicht minder der schönen Veroneserinnen ein, als ständiger Zeuge ehemaligen Glanzes hebt es immer und stets das Selbstbewußtsein des trotzigen Völkchens.

Die Arena des Amphitheaters in Pozzuoli, des antiken Puteoli, ist nahezu von der Größe derjenigen Veronas (72 × 42 m), auch die Achsen der großen Ellipse sind ähnlich (147 × 117 m); gleichwohl bot es nur Raum für etwa 32000 Personen; während in Verona ca. 42000 Personen

sitzen bezw. stehen konnten. Als das älteste bekannte Amphitheater gilt das zu Pompeji (Abb. 56). Dasselbe ist nur zur Aufnahme von



Abb. 57. Die Thermen des Caracalla. Rekonstruktion.

20000 Personen eingerichtet und besitzt im Erdgeschoß nur die Hälfte (40) Arkaden, wie das Kolosseum oder die Arena zu Verona. Die Maße der Ellipsenachsen betragen 130:102 m bezw. 69:37 m, das Oval erscheint also hier recht gedrückt. Der dritte Rang war vermittels vier außen angeordneter Treppen erreichbar. Andere in römischer Zeit errichtete mehr oder weniger gut erhaltene Theater befinden sich in Albano, Tuskulum, Tarragona, Reggio, Sutri, und außerhalb Italiens in Pola, Nimes, Arles, Pergamon und Trier, dessen Ausführung besonders sorgfältig genannt werden muß.

Eine andere Gebäudeart, auf welche sich die grenzenlose Verschwendungssucht der römischen Kaiser ausgoß, waren die Thermen. Die einfachen Hausbäder (balnea) genügten bald nicht mehr, das Baden wurde sozusagen ein luxuriöses Bedürfnis. So vereinigte man griechische Palästren und Gymnasien mit den Thermen zu ungewöhnlicher Pracht und außerordentlichem Glanz.

Von den an das Pantheon stoßenden Thermen des Agrippa haben sich u. a. Teile des Frigidariums und Laconicums wieder aufgefunden; diese sind in dem Teile aufzusuchen, der sich heute hinter dem Pantheon entlang bis zum Corso Vittorio Emanuele hinzieht. Das, was heute in der Nähe des Kolosseums von den Thermen des Titus, die sich teilweise auf den Substruktionen des nur in spärlichen Resten vorhandenen Goldenen Hauses des Nero aufbauen, gezeigt wird, ist nur ein geringer Teil der gesamten Anlage und nicht geeignet, uns eine den ehemaligen Tatsachen entsprechende Anschauung beizubringen.

Diese erhalten wir erst, wenn wir, Kolosseum und Konstantinsbogen rechts liegen lassend in die Via di San Gregorio und dann in die Via di Porta S. Sebastiano, die alte Via Appia, einbiegen, um auf einem rechts gelegenen Seitenweg die Thermen des Caracalla (Abb. 57) zu erreichen. Wenn wir oben auf die Thermen Ausdrücke wie Verschwendungssucht, luxuriöses Bedürfnis, Pracht und Glanz anwandten, so hatten wir dabei unausgesprochen eben an die grandiosen Anlagen des Caracalla gedacht. Von aus dem Orient herstammenden Baumaterialien wie Granit und Alabaster, von buntfarbigen Marmorsorten, Porphyrn und Inkrustationen an Säulen und Wänden sowie von Malereien an letzteren und musivischen Arbeiten an den Fußböden haben sich noch Reste erhalten, welche die Meinung bestärken müssen, daß hier einst der schönste Bau Roms gestanden.

Die Anlage (Abb. 58) ist noch heute klar erkennbar, sie erstreckt sich über eine Fläche von über 12 ha, wobei sie ein Quadrat von etwa 340 m Seite darstellt; sie setzt sich aus einem äußern und einem innern Baukörper zusammen. Ersterer dient gewissermaßen zur Umfriedigung,

enthält aber an sich auch eine Anzahl wichtiger Räume, vielleicht Einzelbäder und Auskleidezellen.

Des weiteren waren darin eingebaut ein Rundtempel und das Stadion. Die Umfriedigung umschloß eine Gartenanlage, aus der heraus sich der gewaltige Hauptbau erhob, dessen äußerste Maße 220 und 114 m sind. Hier erst entfaltete sich das eigentliche Badeleben.

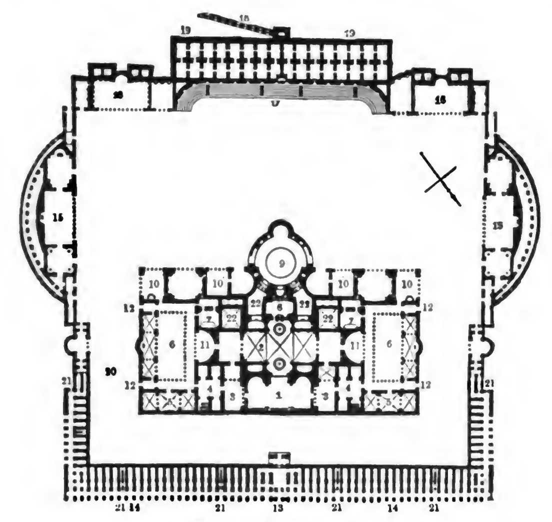


Abb. 58. Die Thermen des Caracalla. Grundriß.

(Aus Anderson & Spiers. Die Architektur von Griechenland und Rom. Karl W. Hiersemann. Leipzig 1905.)

Zwei mächtige Peristyle, von denen das südliche als Palästra bezeichnet wird, dienten den gymnastischen Spielen. Reste der prachtvollen musivischen Fußböden dieser Säle sind noch aufgefunden worden. Drei Kolossalräume sind zwischen diese Peristyle disponiert, das Frigidarium, mit kaltem Schwimmbassin, das Tepidarium, warmes Bad, der künstlerisch vollendetste Teil, und das Caldarium, das Schwitzbad. Kreuzgewölbe setzten sich im Tepidarium in kühner Konstruktion auf

die enormen mit eigenen Gebälken versehenen korinthischen Säulen, von denen sich eine nach der Piazza S. Trinità in Florenz verirrt hat und einige Kapitelle sich noch in den Ruinen befinden. Das Caldarium befand sich in einer 50 m im Durchmesser zählenden Rotunde, von der nur noch Ansätze vorhanden sind, die beweisen, daß der Bau zur Hälfte aus dem Oblong hinaustrat. Um diese Haupträume gruppieren sich eine Menge von Nebenräumen, so die Dampfbäder, Laconica, Ankleidezellen, Apodytria, Duschen, Labra.

Daneben sind am bekanntesten die Thermen des Diokletian. Während die Caracalla-Thermen in stiller, düsterer Landschaft liegen und deshalb um so gigantischer erscheinen, befinden sich die Thermen des Diokletian mitten im rauschenden Leben des Verkehrs. Sie entbieten dem aus dem Zentralbahnhof Tretenden den ersten Gruß des antiken Rom. Hier haben sich die Ruinen nicht in der Vollständigkeit erhalten wie bei den Caracalla-Thermen, aber mit Hilfe der Aufnahmen des Palladio läßt sich der allgemeine Umfang und die Einteilung noch feststellen. Einen äußern Stützpunkt bietet die jetzt als Kirche San Bernardo delle Terme benutzte Rotunde. Glücklicherweise ist ein Hauptraum dadurch erhalten geblieben, daß Michelangelo die Kirche Santa Maria degli Angeli in ihn hineingebaut bezw. diesen Saal mit dazu verwendet hat. Die machtvolle Architektur, welche wir angesichts des Tepidariums der Caracalla-Thermen nur ahnen können, hier steht sie noch leibhaftig vor uns. Hinzudenken müssen wir uns nur das dekorative Beiwerk, das dabei wesentlich mitsprach. Auch hier ruhen die Kreuzgewölbe auf 8 Riesensäulen, die aus Granit gefertigt sind. Michelangelo verstand es, die neue Idee in großartiger Weise der antiken Architektur anzupassen. Diese letztere wurde von 4 Augusti und 2 Cäsaren Ende des 3. Jahrhunderts n. Chr. geschaffen als der höchste Ausdruck kaiserlichen Wohlwollens dem Volke gegenüber. Nicht weniger wie 3200 Personen konnten hier gleichzeitig baden. Aber nicht nur für physische, sondern auch für geistige Erholung war gut gesorgt, denn ein Teil der von Hadrian gegründeten Bibliothek wurde nach dem Viminalis, auf dem sich die Diokletianischen Thermen erheben, verlegt.

Eine ältere Anlage, die den Vorzug hat, in den entscheidenden Bauteilen vortrefflich erhalten zu sein, lernen wir in Pompeji in den um 70 v. Chr. restaurierten Stabianer Thermen (Abb. 59) kennen. Sie liegen an der Ecke der Strada di Stabia und der Strada di Olconico und umfassen ein unregelmäßiges Polygon von etwa 60 × 55 m. Wir finden hier alle die Teile vor, wie bei den großen römischen Thermen, nur sind sie kleiner und nicht so glänzend mit echten Materialien aus-

gestattet, wie jene. Pompeji war eben eine kleine, wenn auch begüterte Provinzialstadt. So erkennen wir wieder die Palästra, C, mit dem anschließenden Schwimmbad und den notwendigen Ankleide- und Rei-

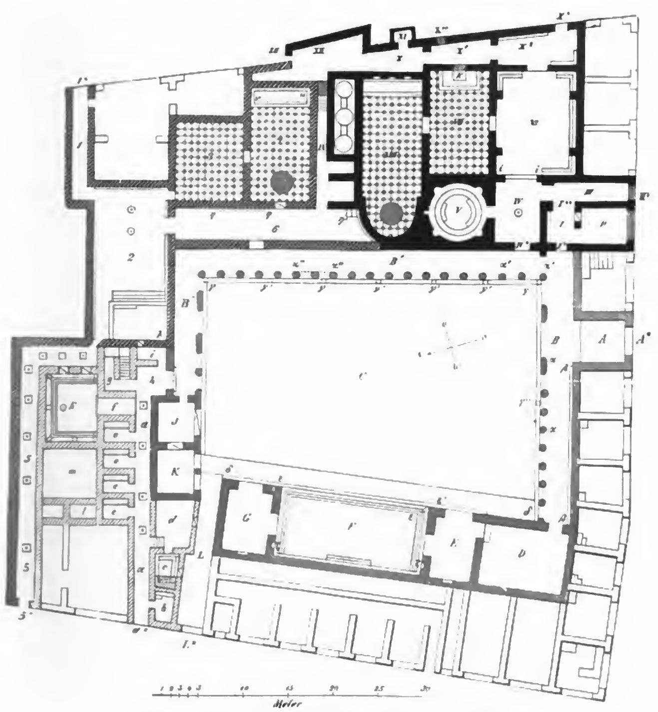


Abb. 59. Plan der größeren (Stabianer) Therme in Pompeji.

nigungsräumen. Aus dem Peristyl der Palästra gelangt man in das prächtig dekorierte Vestibül, IV, des Männerbades, aus diesem einerseits in das Frigidarium, V, andererseits in das mit Bänken versehene Apody-

terium, VI, aus diesem in das Tepidarium, VII, woran sich das Caldarium, VIII, anschließt. Bei letzterem wird auch die Konstruktion der Heizanlage, dessen Ofenraum sich ebenfalls noch erhalten hat, klar. Das Frauenbad, 1—6, war entsprechend einfacher gehalten. Es war ebenso vom Männerbad getrennt, wie bei den kleinern an der Strada delle Terme und noch drei benachbarten Straßen gelegenen Thermen. Diese waren etwas jüngeren Datums und offensichtlich prächtiger wie die Stabianer Thermen ausgestattet, wenigstens hat sich ziemlich viel von der inneren Ausstattung noch vorgefunden.

Außerhalb Italiens haben sich u. a. Reste von Thermenanlagen in Nimes, Badenweiler und Trier vorgefunden. Namentlich die Funde in Trier lassen das Bad als prächtig, ja großartig vermuten. Auch über die Heizungsanlage werden wir hier gut unterrichtet.

Mehr künstlerisches Vermögen als konstruktive Geschicklichkeit verwandten die Römer auf die Triumphbögen. Der Triumphbogen ist eine den Römern eigene Art der Ehrerweisung. Besonders wurden die aus siegreichem Kriege heimkehrenden Kämpfer damit bedacht. Auch in der Zeit der Republik kannte man Triumphbögen, aber dieselben hatten nur provisorischen Charakter; sie wurden errichtet, der Triumphator zog durch und der Abbruch folgte bald darauf, gerade wie bei unserer heutigen Gelegenheits-Kulissen-Architektur, welche zu Ehren friedliebender, ihre Landeskinder besuchender Fürsten errichtet werden. Anders in der Kaiserzeit. Mit dem Strebertum wuchsen auch die Dinge ins Kolossale, da suchte man auch der Verehrung der Sieger feste Stätten zu bauen.

Erst errichtete man eintorige, dann dreitorige Triumphbögen aus prachtvollem Material. Die Verwendung pentelischen Marmors, Giallos und Pavonazettos ist nichts Ungewöhnliches. So ist z. B. der Titusbogen in Rom aus pentelischem Marmor erbaut, was man allerdings heute bei den von der Zeit geschwärzten Steinen nicht ohne weiteres erkennen kann. Dieses Triumphtor hat nur einen Bogen, durch welchen hindurch die Via Sacra führt.

Das Monument wurde zur Erinnerung an die 70 n. Chr. erfolgte Einnahme Jerusalems von Domitian (81—96 n. Chr.) errichtet. Die Reliefs sind sehr häufig abgebildet worden, sie geben Szenen aus dem Triumphzuge des Kaisers wieder und sind besonders merkwürdig wegen der ziemlich authentischen Darstellung der aus dem Tempel zu Jerusalem von dem Eroberer entwendeten heiligen Geräte. Kein Israelit, der die bewegte Geschichte seines Volkes kennt, wird den Triumphbogen betrachten, ohne wehmütigen Herzens an den Sturz der politischen Selbständigkeit des Judentums zu denken. Ein gläu-

biger Jude nimmt voller Scheu seinen Weg überhaupt nicht unter den Bogen hindurch.



Abb. 60. Der Titusbogen in Rom.

Der Titusbogen (Abb. 60) ist das erste Beispiel der Verwendung von Komposit-Kapitellen, denn der sog. Drususbogen fällt doch wohl erst in eine spätere Zeit. Unter Pius VII. erfuhr das Bauwerk eine

annehmbare Restauration. Die Laibungsfläche des Bogens ist kassettiert. Die originale Inschrift befindet sich noch heute an der dem Kolosseum zugewendeten Seite, sie hat ihren Platz an der Attika gefunden.



Abb. 61. Bogen des Septimius Severus in Rom.

Der Bogen des Septimius Severus (Abb. 61) auf dem Forum Romanum wurde gegen 203 nach Chr. zur Ehre dieses Kaisers und in Erinnerung an dessen Siege über die Parther erbaut. Die drei Arkaden sind mit 8 kannelierten Säulen geschmückt, die nicht dem konstruktiven Organismus angehören. Die vortretenden Säulen haben je ihr eigenes Postament und Gebälk, das somit in Verkröpfung erscheint. Das Gebälk seinerseits bietet hübsche Gelegenheit zur Aufstellung von Statuen. Die den Niedergang der Kunst verratenden Reliefs enthalten auch eine historische Darstellung des Einzugs des Kaisers in Babylon. Auch hier zeigt die Attika eine ziemlich breitspurige Inschrift. Während an diesem Bogen die Statuen über den Gebälkstücken der vortretenden Dekorationssäulen fehlen, sind sie in phrygischem Marmor ausgeführt am Konstantinsbogen (Abb. 62) vorhanden. Auch er hat drei Durchgangsöffnungen; man weiß aber, daß, als dieser Bogen dem Kaiser nach seinem Siege über Maxentius und Licinius vom Senat und dem römischen Volk errichtet wurde, hierzu ein an der Via Appia gelegener Bogen des Trajan niedergerissen und dessen Materialien zum Neubau verwendet worden sind. Dieser begann wohl bald nach dem Sieg an der Milvischen Brücke 313 n. Chr., die Widmung erfolgte 315 n. Chr. Die Höhe des mittleren Durchgangs beträgt 11.5 m, die der Seiten 7.5 m. Die Säulen sind aus Giallo erbaut, die Bögen sind nicht kassettiert. Wie der Bogen des Titus diente auch der Konstantinsbogen im Mittelalter den Mitgliedern der Familie Frangipani als Feste.

Von dem ehemals dreitorigen Bogen des Gallienus in Rom ist nur noch der mittlere Durchgang mit den denselben flankierenden

korinthischen Pfeilern, an S. Vito gelegen, vorhanden. Das Verhältnis der Höhe des Bogens 8.80 m zu der Breite 7.30 erscheint sehr gedrückt, wie überhaupt dieses Bauwerk mehr antiquarischen als Kunstwert hat. Im Gegensatz hierzu steht der an dem dem Septimius Severus von den Goldschmieden errichteten Bogen befindliche Reichtum an Dekorations-

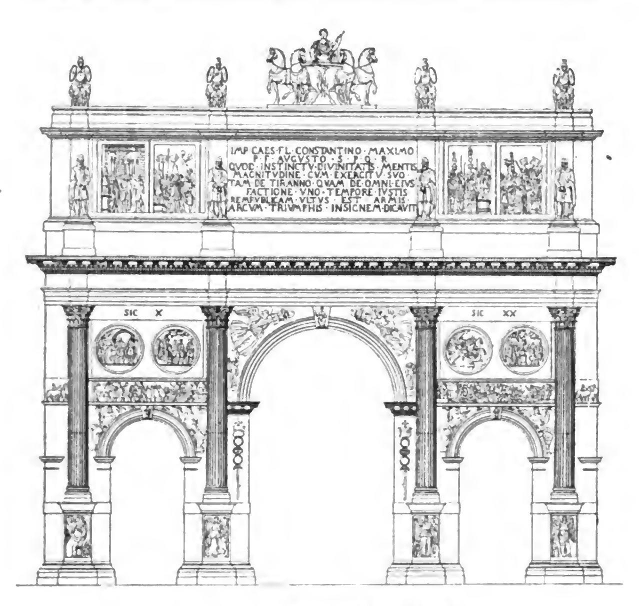


Abb. 62. Der Konstantinsbogen in Rom.

beiwerk. Von dem 43 n. Chr. den Mitgliedern der Familie des Claudius gewidmeten Bogen haben sich Reste auf der Piazza Sciarra angefunden. Die künstlerisch unbedeutenden Reliefs haben Aufnahme in der Sammlung der Villa Borghese gefunden.

Außerhalb Roms sind die Bögen des Augustus zu Rimini, Aosta, Susa und Pola, sowie diejenigen des Trajan in Ancona und Benevent bekannt. Frankreich besitzt ein guterhaltenes Beispiel im Bogen

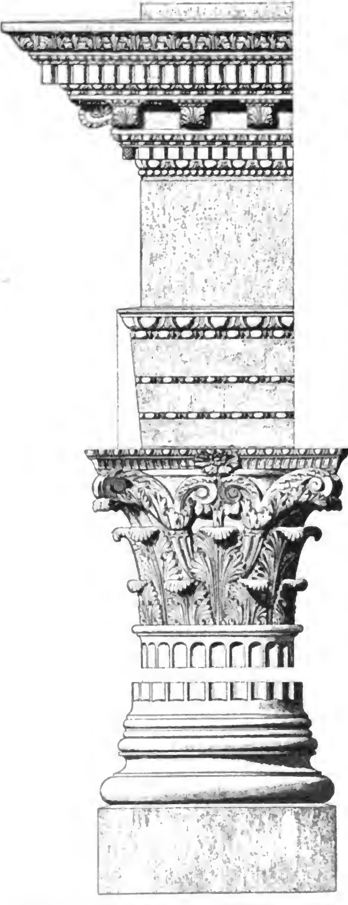


Abb. 63. Triumphbogen des Tiberius in Orange. Gebälk, Kapitell und Basis.

des Tiberius in Orange (Abb. 63) und Deutschland in der Porta Nigra zu Trier (Abb. 64), die nach den neuesten Forschungen wohl gleichfalls ein Triumphbogen ist, der wahrscheinlich von Kaiser Valentinian nach Beendigung eines Feldzuges gegen die Alemannen i. J. 370 n. Chr. errichtet wurde. Im Mittelalter befand sich darin eine in der französischen Revolutionszeit wieder zerstörte Kirche. Die Form des Bogens weicht von dem bereits besprochenen römischen Typus wesentlich ab: zwei rundbogige Durchgangsöffnungen werden von Rundbauten flankiert. Die Gliederung der Fassade, die sich über drei Stockwerke verbreitet, übernehmen Arkaden, Halbsäulen und Pilaster. Das Tor ist von einfacher Ausführung und schlichter Derbheit.

Die Nützlichkeitsbauten der Römer können uns hier nur insoweit interessieren, als sie sich durch architektonische Behandlung auszeichnen. Das ist leider selten genug der Fall. Bei der Aurelianschen Mauer (270 n. Chr.) lernen wir das System der Stadtmauern kennen. Dieselben haben Zinnen und einen

nach der Stadtseite hin offenen Wehrgang, der sich zwischen die Doppelwände einlegt. In gewissen Zwischenräumen unterbrechen zinnengeschmückte Türme den Gang des Mauerwerks. Die meisten Verteidigungstürme sind mehr oder minder gut erhalten, 6.8 m breit und mit einem Vorsprung von 3.9 m. Die Höhe der Mauer beträgt etwa 16 m. Später gebaute Türme haben sich meist auf die alten Fun-



Abb. 64. Die Porta nigra in Trier.

damente oder Unterbauten aufgesetzt. Die eigentlichen Stadttore zeigen in der älteren Zeit nur eine gewölbte Öffnung, später baute man auch 2—4 Öffnungen. Zwei Öffnungen sehen wir z. B. bei der Porta dei Borsari (Abb. 65) in Verona und der Porta Maggiore (Abb. 66) in Rom; erstere hat eine Dekoration von korinthischen Säulen, die wohl einer Restauration unter Gallienus, 265 n. Chr. angehören,

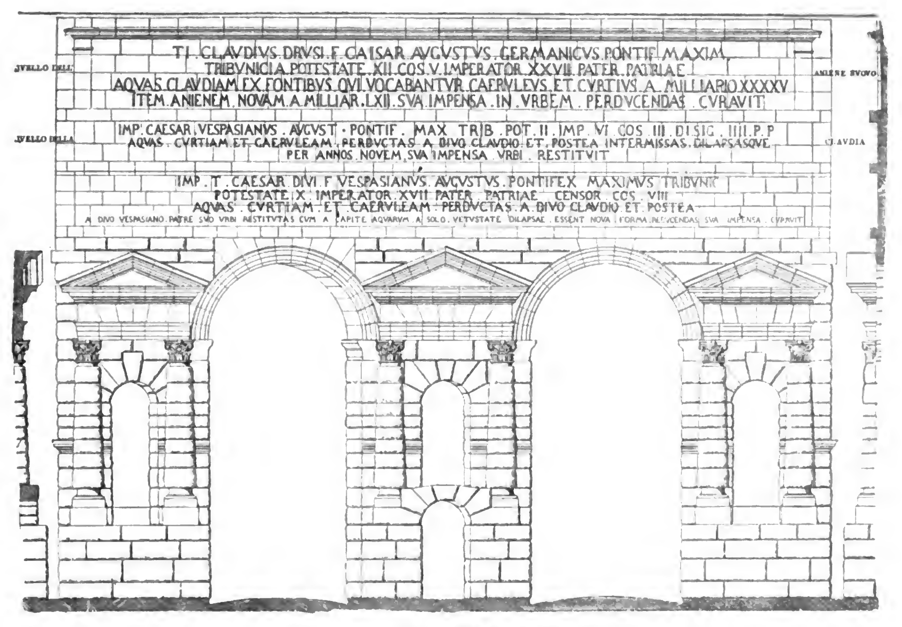


Abb. 65. Porta maggiore in Rom.

letztere zeigt ebenfalls korinthische Säulen, die Gebälk und Giebel tragen. Dieses Tor bildet die monumentale Straßenüberführung des 52 n. Chr. begründeten Aquädukts des Claudius. Unter Vespasian und Titus erfolgten Restaurationen. Der Aquädukt stammt also aus den besten Zeiten der römischen Architektur. Als Material wurde hier ebenso Travertin verwendet, wie bei der etwas verbauten Porta San Lorenzo, die als Porta Tiburtana der Aqua Marcia als Straßenübergang diente. Auch dieses Tor hat eine, wenn auch einfache, architektonische Durchbildung erhalten. Gerade bei der sich sehr häufig darbietenden Gelegenheit der Anlage von Toren, Aquädukten und Brücken kam den römischen Architekten die souveräne Kenntnis der Gewölbetechnik zu statten; dafür gibt es nicht nur die genannten Beispiele, sondern noch solche, die allenthalben im römischen Reich und auch außerhalb des italischen Bodens auf unsere Zeit gekommen sind. Nicht zuletzt denke ich dabei an die Tore zu Pompeji, von denen das Herkulaner Tor zwar als die jüngste, aber bedeutendste Anlage in erster Reihe genannt werden muß. Die Tore Pompejis sind gerade wegen ihrer relativ guten Erhaltung sehr lehrreich.

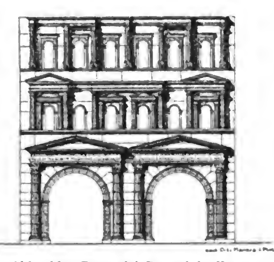


Abb. 66. Porta de' Borsari in Verona.

Die Tempel.

Die römischen Tempelbauten haben im allgemeinen kein so günstiges Schicksal wie die Profanbauten gehabt. Es sind verhältnismäßig nur geringe Reste vorhanden. Der Grundriß zeigt meistens oblonge Gestalt. Die Cella wird in der Regel nicht von einer Säulenhalle umgeben, meist erhält sie nur Halbsäulenarchitektur, während eine Vorhalle an einer Schmalseite erkennbar wird. Darüber erscheint ein Giebel in der Art des griechischen Tempels, an dessen Form sich auch diejenigen römischen Schöpfungen anschließen, welche eine horizontale Celladecke aufweisen. Die Tempel mit gewölbter Celladecke hingegen weichen mehr und mehr von dem gräzisierenden Typus ab.

Der dorische Stil, soweit er von Römern verwendet wurde, verfügt über sehr unvollständiges Inventar. Der bereits erwähnte sog. Äskulaptempel in Pompeji ist kaum noch hierher zu rechnen, da er mehr aus griechischer als römischer Provenienz herrührt. Völlig römisch ist der dorische Herkulestempel zu Cori, dessen Vorhalle noch steht und dessen Cella eine Kirche aufgenommen hat. Der Hof des Apollotempels zu Pompeji muß hier ebenfalls genannt werden, doch sind die entsprechenden Teile recht zerstört.

Wenn man die Tempel mit horizontaler Celladecke aufzählt, so muß auch eines der großartigsten Bauwerke dieser Art, der Tempel des Mars Ultor (Abb. 67) genannt werden. Reste von ihm erheben sich an der Stelle des Forums des Augustus, d. h. an der Via Salita unweit der Via Alessandrina. Der Tempel wurde zum Andenken an den Sieg bei Philippi und der an den Mördern Cäsars ausgeübten Rache von Oktavian gelobt und nach Überwindung vieler Hindernisse, welche sich dem Bau des Forums und mit ihm des Tempels entgegengestellt hatten, i. J. 2 v. Chr. geweiht. Von dem Bauwerk, das sich einstmals als korinthischer Peripteros darstellte, stehen nur noch drei aus karrarischem Marmor hergestellte Säulen, welche der östlichen Langseite zugehörten: ein Pilaster, ein Gebälkstück und ein Teil der mit Marmor inkrustierten Cellawand. Die Säulen sind kanneliert, der Pilaster ermangelt der Kannelüren, die Höhe beträgt 18 m. Reste der

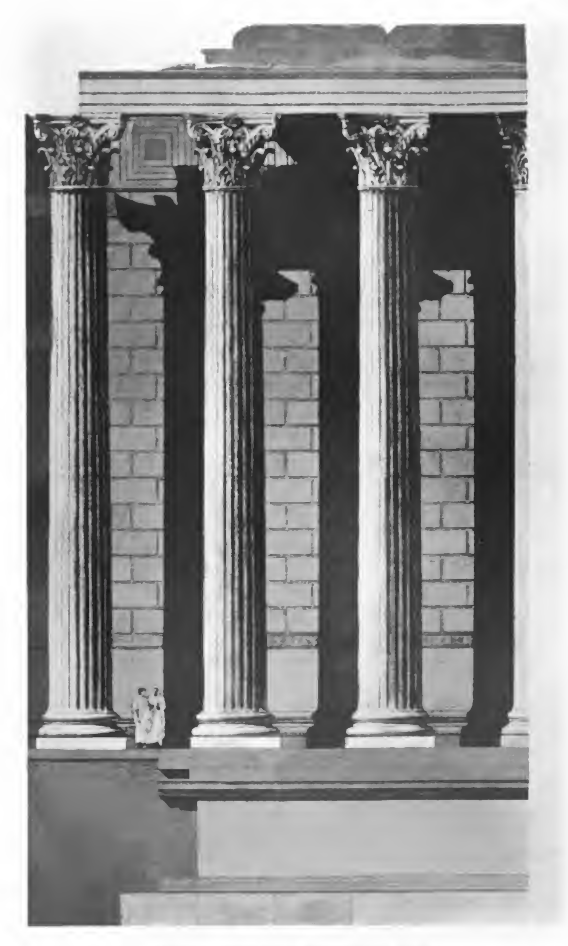


Abb. 67. Tempel des Mars Ultor in Rom.

Celladecke beweisen, daß dieselbe kassettiert und die Kassetten mit Rosetten versehen waren. Wie wir also feststellen müssen, ist nur wenig vom Tempel übrig geblieben, aber das Vorhandene bringt uns eine hohe Meinung von der an ihm angewandten Technik bei. An seinen Trümmern noch hat sich eine ganze Welt nachfolgender Architekten ergötzt und Nutzen für eigene Werke gezogen. Für eine gewisse Reinheit der Formen spricht noch besonders der Umstand, daß der Architrav an der Unterseite nicht verziert ist, während an derselben Stelle des Tempels der Dioskuren bereits Dekoration entlang wuchert.

Früher schrieb man den Tempel dem Jupiter Stator zu, jetzt wird er allgemein Tempel der Dioskuren oder Kastortempel genannt. Wir haben seinen Standort bereits gelegentlich der Erwähnung des Forum Romanum festgelegt. Veranlassung zur Gründung des Tempels soll der Sieg des Diktators Aulus Postumius beim See Regillus gegeben haben. Dort waren die Dioskuren helfend mit eingesprungen. An der Stelle ihres Erscheinens soll nun 484 v. Chr. der Tempel gegründet worden sein. 117 v. Chr. wurde der Tempel restauriert und im Jahre 6 n. Chr. neu errichtet. Heute sehen wir nur den aus Tuff und Travertin hergestellten und mit Marmor ehedem verkleideten Unterbau, zu dessen Plateau eine Freitreppe von 18 Stufen emporführt. Von den 8 Säulen in der Front und 11 Säulen an der Langseite sind nur drei der Ostseite angehörige prachtvolle 14 m hohe Säulen erhalten, die zu den schönsten Architekturstücken zählen, welche sich vom Altertum auf unsere Zeit herübergerettet haben. Sie sprechen zu uns von der Blütezeit römischer Baukunst.

Schwulstiger, namentlich in der Bildung des Gebälks, erscheint der von Titus dem Vespasian erbaute Tempel, der seinen Platz gleichfalls am Forum Romanum, aber unterhalb des Kapitols fand. Auch von diesem Tempel sind drei korinthische, aus karrarischem Marmor skulptierte Säulen auf uns gekommen. Dieselben gehören der nordöstlichen Ecke an, denn die Säulen bildeten die Ecken eines Dreiecks. Die Annahme der Zugehörigkeit dieser Reste zu einem Wiederherstellungsbau unter Severus und Caracalla wird durch die nur in einem Stück vorhandene aber bekannte Inschrift unterstützt.

Einer der besterhaltenen Tempel Italiens und der besterhaltene an der Via Sacra ist der von Antoninus Pius seiner i. J. 141 n. Chr. verschiedenen Gemahlin Faustina gewidmete Tempel. Der gute Zustand ist wie sonst häufig dem Umstande zuzuschreiben, daß man in das Bauwerk eine Kirche, S. Lorenzo in Miranda, eingebaut hat. Der Grundriß zeigt die etruskische Form mit weiter Vorhalle. Wohl

sind die korinthischen, marmornen Kapitelle der 10 noch vorhandenen Säulen dieser Vorhalle bereits so gut wie entblättert, aber sie geben doch im Verein mit den wegen der schönen Struktur des Cipolins nicht kannelierten Schäfte eine unmittelbare Wirkung von der Anlage, die man wohl grandios nennen kann, da die Höhe jeder Säule nicht weniger wie 17 m beträgt. Bei dem über den Langseiten der noch vorhandenen Cella hinlaufenden Fries interessiert die dekorative Gestaltung, die sich außer in Arabesken, Kandelabern und Vasen auch in figürlichem Beiwerk ausdrückt; er bildet so ein oft wiederholtes, lehrreiches Motiv.

Eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Tempel des Antoninus und der Faustina zeigt der viel kleinere Tempel der Minerva in Assisi. Über dieses Werk hat Goethe besondere Freude empfunden (vgl. Jul. R. Haarhaus, Auf Goethes Spuren in Italien. II. S. 16. 18 ff.), war es doch der besterhaltene Tempel, dem er begegnete. Mit dem genannten Tempel Roms hat derjenige zu Assisi auch das gemeinsam, daß in ihm eine Kirche, S. Maria della Minerva Unterkunft gefunden hat. Der Tempel ist ein sechssäuliger aus augusteischer Zeit stammender Prostylos korinthischen Stils. Die Stufen zwischen den Travertinsäulen erwecken den Anschein, als ob letztere auf Postamenten stehen, tatsächlich aber sind diese als solche nicht aufzufassen. Beiläufig sei erwähnt, daß sich in Pola, in Istrien, gleichfalls ein römischer Sakralbau befindet: es ist der ebenso wie der genannte Minervatempel als sechssäuliger Prostylos gebildete Tempel der Minerva und des Augustus. Die freundliche Stadt Brescia besitzt im Herkulestempel einen der wenigen antiken Sakralüberreste Oberitaliens. 72 n. Chr. durch Vespasian in herrlicher Situation erbaut. Durch das Hervortreten zweier Säulen in der Mitte der Vorhalle erhält diese eine eigenartige Dreiteilung. Es erheben sich 10 korinthische Säulen in der Front auf hohem und breitem Unterbau. Heute birgt der Bau eine römische Altertümersammlung in seinen Mauern.

Eines der bekanntesten Beispiele jonischen Stils ist der Tempel der Fortuna virilis (Abb. 68) in Rom, nahe am Tiber gelegen. Es ist ein kleiner 4 × 7 Säulen zählender Prostylos Pseudoperipteros, der jetzt die armenische Kirche, daher S. Maria Egiziaca genannt, aufnimmt. Die vormals freistehenden Säulen der Vorhalle sind jetzt z. T. in die Cella mit hineingebaut. Die kannelierten Travertinsäulen und die Cellawände waren früher mit Stuck bekleidet; da dieser abgefallen, erhält der etwas verwahrloste Bau ein rustikales Aussehen. Tatsächlich aber liegt hier noch ein gutes, wenn auch einfaches und strenges Beispiel aus der letzten Zeit der Republik vor. Die Kapitellbildung

erscheint noch etwas hart, sie hat nichts von der Elastizität griechischer Werke. Auch hier ruht der Tempel auf einem Unterbau.

Der Fortunatempel zu Palestrina, einst ein sehr gerühmtes Bauwerk, ist heute verbaut. Der wohl dem Jupiter Anxur einst gewidmete Tempel in Terracina liegt z. T. im Dom versteckt, wie auch Reste eines Augustustempels in der Kathedrale von Pozzuoli enthalten sind. Als vorzüglich erhaltenes Werk römischer Kunst außerhalb Italiens muß der Maison carrée genannte Tempel zu

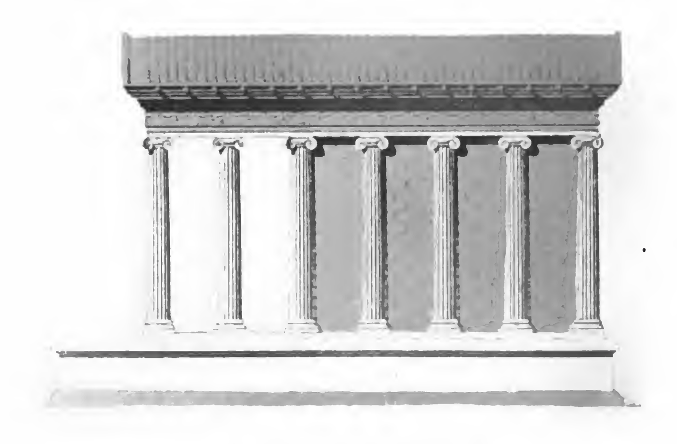


Abb. 68. Tempel der Fortuna Virilis in Rom.

Nimes erwähnt werden. Er stammt wohl unzweifelhaft aus augusteischer Zeit, erhebt sich auf hohem, kraftvoll gegliederten Unterbau als Pseudoperipteros hexastylos korinthischer Ordnung. Die Vorhalle zeigt 3 Säulen in der Tiefe. Von dem um 270 v. Chr. von Aurelian erbauten Sonnentempel zu Palmyra haben sich ansehnliche Fragmente erhalten. Besonders bemerkenswert ist, daß sich schon hier das im Mittelalter so beliebte Motiv der Kragsteine an den Säulen zeigt. Hier wie dort dienten die Konsole wohl zur Aufnahme von Statuen.

Von den Tempeln mit gewölbter Celladecke nimmt der größte dieser Art und zugleich der eigenartigste zunächst unser Interesse in Anspruch: der Tempel der Venus und Roma, dessen Reste sich unschwer hinter S. Francesca Romana in Rom auffinden lassen. Diese kümmerlichen Reste lassen kaum noch die ehemalige, weniger künstlerische als ausgedehnte und gewaltige Anlage ahnen. Eine eingehende Untersuchung hat allerdings so ziemlich alle Bestandteile für eine gesicherte Rekonstruktion festgestellt. Danach war der Tempel ein korinthischer Pseudodipteros (Abb. 69) mit zwei kongruenten Cellen, deren jede eine halbrunde noch sichtbare Apsis von gewaltiger Höhe zur Aufnahme der Statuen hatte; die östliche dem Kolosseum zuge-

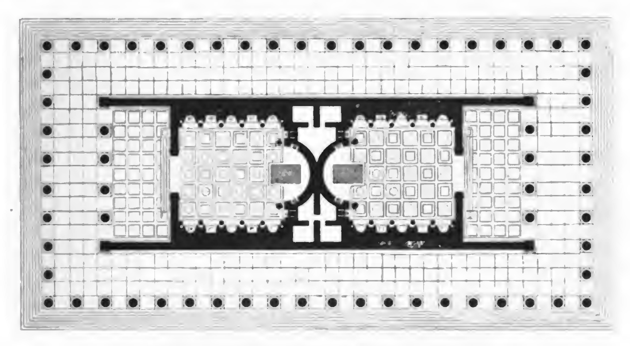


Abb. 69. Tempel der Venus und Roma. Grundriß.

kehrte Nische nahm die Statue der sitzenden Roma, die westliche dem Forum zugekehrte Nische die Statue der Venus auf. Beide Cellen hatten ein gemeinsames Dach, das mit vergoldeten, später zur Eindeckung der alten Peterskirche benutzten Bronzepfannen belegt war. Über jeder Cella weitete sich ein kassettiertes Tonnengewölbe, das sich auf Mauerwerk mit ausgesparten Nischen aufsetzte.

Jeder Cella war eine Vorhalle mit 4 zwischen Parastaden stehenden Säulen vorgelegt. Der Säulenring (Abb. 70) zeigte 10 Säulen in der Schmalseite und 20 Säulen (die Ecksäulen stets eingerechnet) in der Langseite, erstere war 55 m breit, letztere 110 m lang. Der ganze Bezirk war alsdann noch von einem sich an den Frontseiten verdoppelnden Säulenringe umschlossen. Nach allen diesen Teilen, im

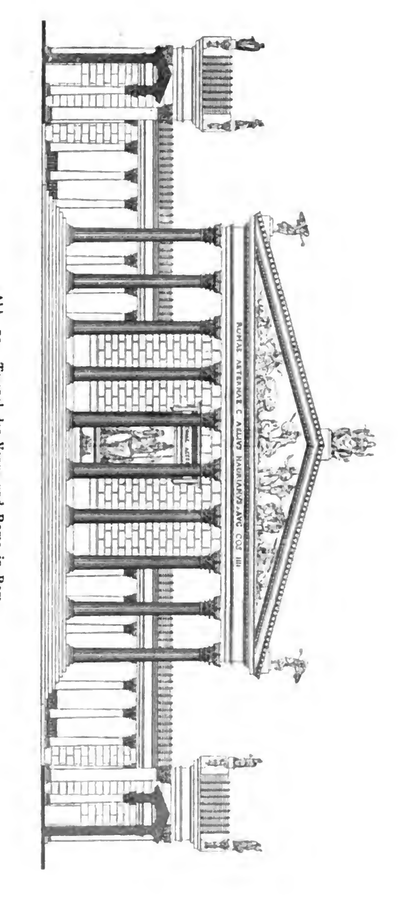


Abb. 70. Tempel der Venus und Roma in Rom.

besondern nach den hunderten von Säulen und dem Gebälk sucht man heute vergebens, nur die genannten Cellareste und gewaltige Substruktionen sind von diesem Wunderwerk übrig geblieben. Das alles verschlingende Mittelalter scheint hier sozusagen reinen Tisch

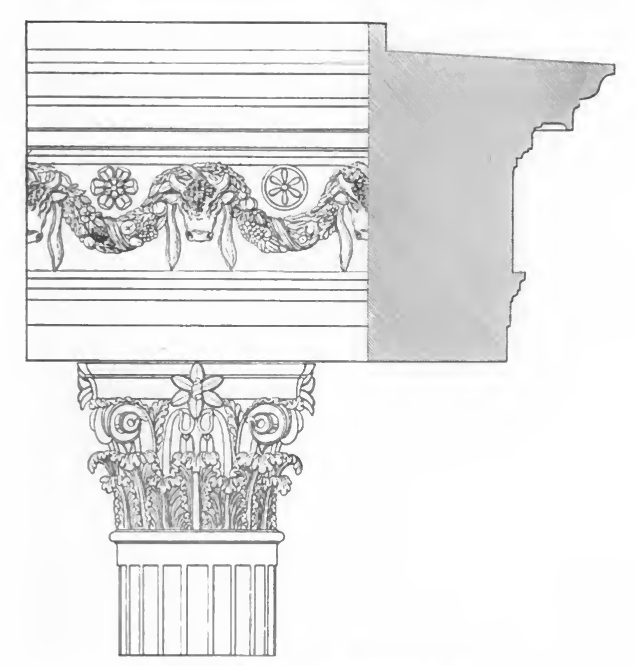


Abb. 71. Tempel zu Tivoli. Gebälk und Kapitell.

gemacht zu haben. Es ist, als ob über dem Bauwerk, das 135 n. Chr. nach Hadrians Plänen begonnen wurde, ein Fluch geschwebt hätte. Nach der Darstellung von Dio Cassius soll nämlich Hadrian den sich über seinen Bauplan mißbilligend aussprechenden Architekten Apollodor dieserhalb zum Tode verurteilt haben.

Bei weitem besser erging es den außerhalb Italiens erbauten mit Tonnengewölben überdeckten Tempeln, wie dem kleinen Dianatempel zu Nimes, dessen Säulenkapitelle wahre Prachtstücke der Komposita-Ordnung aufweisen, und dem in den gewaltigsten Dimensionen errichteten Jupitertempel zu Heliopolis, einem glanzvollen Bau der Verfallzeit.

Eine besondere Klasse bilden die Rundtempel; sie kommen als Monopteroi, d. h. ohne Cella, und als Peripteroi, d. h. mit runder Cella und Säulenring vor. Zu letzterer Gattung zählt der in voraugusteischer



Abb. 72. Sog. Vestatempel in Rom.

Zeit errichtete sog. Sibyllentempel in Tivoli (Abb. 71) bei Rom. Andere schreiben ihn dem Hercules Saxanus oder der Vesta zu. Der Tempel ist ein kleines, aber in den prächtigsten und edelsten Formen gehaltenes Baudenkmal, dessen herrliche Lage so bezaubernd ist, daß es bisher noch auf niemand seinen Eindruck zu machen verfehlt hat. Seine Höhe beträgt nur $10\frac{1}{2}$ m, der Durchmesser der Cella $7\frac{1}{2}$ m. Von den 18 korinthischen Säulen sind nur noch 10 vorhanden. Er erhebt sich hart an hochansteigender Felswand.

Von dem auf dem Forum romanum in Rom gelegenen Rundtempel der Vesta sind noch Spuren vorhanden. Gut erhalten ist die Säulenhalle des am Tiber in Rom gelegenen Rundtempels (Abb. 72), dessen Gebälk leider fehlt.

Von diesen kleinen römischen Rundbauten gehen wir zur Betrachtung

des gewaltigsten Bauwerks dieser Art über, wobei ich den in meiner Geschichte der Baukunst niedergelegten Angaben folge; ich meine das Pantheon in Rom, die größte gewölbte Kuppelrotunde des Altertums. Das Pantheon war das Heiligtum der Gottheiten der Julischen Familie, es ist in konstruktiver Hinsicht die gewaltigste noch unerreichte Leistung der Römer. Schon Agrippa, der Schwiegersohn des Augustus, hatte 27 v. Chr. ein Pantheon errichtet, aber dasselbe war 110 n. Chr. abgebrannt. Nur die noch jetzt vorhandene Vorhalle war von dem furchtbaren Element der Feuersbrunst verschont geblieben. Im Jahre 130 n. Chr. ließ alsdann Hadrian das jetzige Kuppelgebäude erbauen. Weitere Brände unter der Regierung des Titus und Trajan spielten dem Gebäude übel mit. Antoninus Pius, Sept. Severus und Caracalla nahmen Restaurationsarbeiten vor. Im Jahre 609 n. Chr. wird das Pantheon in die Kirche S. Maria della Rotonda umgewandelt und dient in der Neuzeit als Beisetzungsstätte für Männer, die sich um das Vaterland wohl verdient gemacht haben. So ruhen daselbst die Gebeine Raffaels, sowie der Könige Viktor Emanuel und Humbert.

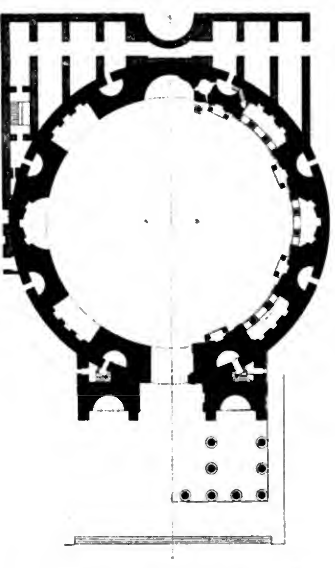


Abb. 73. Das Pantheon in Rom Grundriß.

Die Rotunde (Abb. 73), als deren Architekt Valerius von Ostia genannt wird, besteht aus einem zylindrischen Mauerkörper und gleich hoher Kuppel, welche die Form einer Halbkugel hat, deren Durchmesser 43.5 m beträgt, dergestalt also, daß dieses Maß gleich dem Gesamtmaß der Höhe des Gebäudes ist. Die Cella hat demnach eine solche Ausdehnung, daß in ihrem Querschnitt derjenige des Kölner

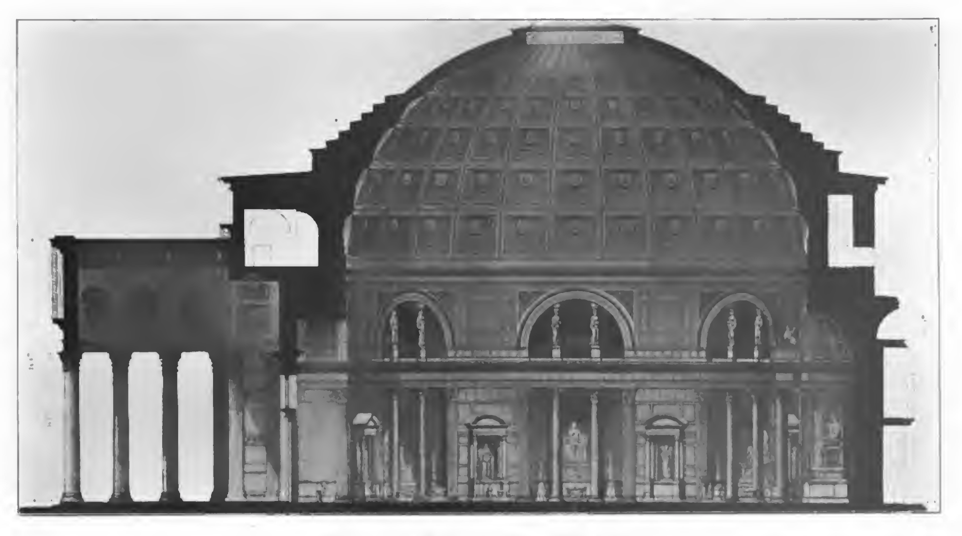


Abb. 74. Das Pantheon in Rom. Durchschnitt.

Doms mit Mittel- und Seitenschiffen aufgeht. Die Umfassungsmauern (Abb. 74) bestehen aus zwei parallel laufenden Mauerringen, die durch Quermauern miteinander verbunden sind. Durch Aussparungen entstehen acht Hohlräume mit vier rechteckigen und vier runden Nischen, von denen die dem Eingange gegenüberliegende Nische mit einer Halbkuppel überdeckt ist. Die anderen Nischen zeigen je zwei korinthische Säulen, die von Pilastern flankiert sind. Über dem Gebälk werden Pilasterstellungen sichtbar. Nach Adler sind die Nischen ursprünglich ganz offen gewesen und erst gelegentlich einer unter Sept. Severus vorgenommenen Restauration mit Säulen versehen worden. Derselbe gelehrte Architekt nimmt in einer von ihm aufgestellten Rekonstruktion über den Nischen halbrunden Abschluß und innerhalb derselben eine zweigeschossige Anlage an, dergestalt, daß den zwei unteren Säulen jedesmal im Obergeschoß je zwei der bei Plinius angeführten Karyatiden des Diogenes von Athen entsprachen. Über die Konstruktion der Hauptkuppel kann man nur Vermutungen aussprechen; richtig mag die Anschauung sein, daß sie in zwei Schalen übereinander aus Backsteinrippen gegen den ebenfalls noch antiken Lichtkranz zu gewölbt war. Diese Rippen sind durch breite Querringe miteinander verbunden und die so entstehenden Öffnungen mit Gußwerkfüllung versehen und als Kassetten ausgebildet; diese Kassetten verleihen der Decke ein ungemein harmonisches Gepräge, wozu nicht wenig die einheitliche hypäthrale Beleuchtung des gegen $8^1/_2$m im Durchmesser zählenden Auges beiträgt. Eine idealere Lichtquelle ist undenkbar, die dadurch herbeigeführte Schattenwirkung geradezu unübertroffen. Nach den vor einigen Jahren vorgenommenen Untersuchungen des französischen Architekten Chedanne soll die Kuppel vollständig aus gebrannten Ziegeln und die Nischeneinbauten zugleich mit den Umfassungswänden hergestellt sein. Auch hat er den um 2 m niedriger gelegenen Fußboden des alten Pantheons aufgedeckt. Die Kuppel (Abb. 75) ist im Äußern durch Aufmauerung in einem besonderen Geschoß etwa zur Hälfte unsichtbar. Soviel ist unschwer ersichtlich, daß Kuppel- und Mauerkörper vermöge eines höchst sinnreich durchdachten nach innen gelegten Strebesystems und Entlastungskonstruktionen zusammenhalten. Das Dach der Rotunde war mit vergoldeten Bronzeziegeln ausgelegt, die von Kaiser Konstanz II. nach Byzanz gebracht werden sollten, aber von Feindeshand mit Beschlag belegt wurden. Gegenwärtig zeigt das Dach nur eine Zinkeindeckung gewöhnlichster Sorte. Die schöne Harmonie der Verhältnisse hört in der Verbindung dieser Rotunde mit einer Vorhalle auf. Bei Betrachtung dieses Vorbaus des Agrippa muß man sich gegenwärtig halten,



Abb. 75. Das Pantheon in Rom mit Vorhalle.

daß der umliegende Boden ehedem erheblich tiefer lag, die Vorhalle also mehr aus dem Terrain heraustrat. Sieht man von der disharmonischen Verquickung dieses Gebäudeteils mit dem Rundbau ab, so erscheint die Vorhalle an sich als ein höchst bedeutsames Architekturwerk, ja als das schönste uns bekannte erhaltene Beispiel derartiger Bauten. Sie ist bei einer Breite von $33^1/_2$m und Tiefe von 14m dreiteilig und läßt an der Front 8 Säulen, seitlich 3 Säulen sehen. Der 12.36m hohe Schaft der Säulen besteht aus ägyptischem Granit, die Basen und korinthischen Kapitelle sind aus Marmor. Leider sind diese Kapitelle bereits sehr entblättert und man muß die dekorative Struktur mehr ahnen, als daß man sie sieht. Am Architrav und Fries sind die Inschriften mit

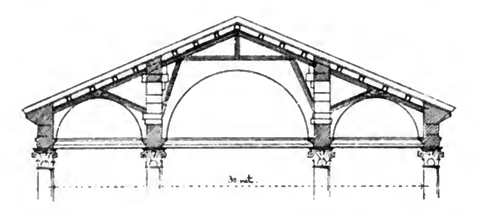


Abb. 76. Dachstuhl von der Vorhalle des Pantheons.

den Baudaten und Bauherrn erkennbar. Der bronzene Dachstuhl (Abb. 76) wurde von Papst Urban VIII. entfernt, um z. T. als Baumaterial für S. Peter verwandt zu werden; so sind davon die Berninischen Tabernakelsäulen gegossen worden.

Sonst können nicht viel Beispiele von Rundtempeln aufgeführt werden, ja man könnte mit dem Pantheon die Reihe schließen, nachdem die Meinung, daß der runde sog. Serapistempel in Pozzuoli eine Art Markthalle gewesen sei, viele Gläubige gefunden hat. Nur innen rund, aber außen als Oktogon gestaltet, jedoch mit einer Kuppel überdeckt, ist der Jupitertempel zu Spalato, ein Peripteros mit äußerer und innerer Säulenstellung, der in seinem stark restaurierten Zustande auch heute noch als Dom zu gottesdienstlichen Zwecken benutzt wird.

Der Privatbau.

Von der Betrachtung der öffentlichen Denkmäler aus römischer Zeit wenden wir uns der Schilderung des Privatbaues zu. Das römische Wohnhaus hat sich das tuskische zum Vorbild genommen, an ihm bildet es sich weiter fort. Das italische Bauernhaus entspricht in seiner Einfachheit am meisten dem Typus, deshalb ist die vollkommene Kenntnis des Landhauses als überaus wichtig für die Entwicklung in Anschlag zu setzen. In den großen Städten allerdings spielen wie heute die mannigfachsten Interessen mit, weshalb die Bedingungen für den Hausbau hier ganz anderer Art als auf dem Lande oder in kleineren Provinzialstädten sind. Sobald die Bevölkerung sich in großen Zentren zusammenzieht, ist man auf die äußerste Ausnützung des Raumes angewiesen. Äcker und Gärten verschwinden alsdann mehr und mehr, und die Bebauung geht auch etagenweise in die Lüfte. So gab es auch im alten Rom sog. insulae, welche mit mehrstöckigen Häusern besetzt waren, in denen viele Familien Unterkunft fanden.

Wir finden auch in der Antike denselben Vorgang wie in unserer Zeit wieder, nämlich, daß sich an der Peripherie großer Städte und im allgemeinen auch im Innern kleiner Städte das System des alleinigen Bewohnens einer Familie in einem Hause ausbildete. Von einem Normalwohnhause kann dabei füglich nicht die Rede sein. Vermögensverhältnisse, sowie die Sonderbedürfnisse der Familie, je nach ihrer Kopfzahl, spielen auch für die Anlage eines eigenen Hauses eine geradezu ausschlaggebende Rolle. Das Haus des Begüterten ist ein anderes, wie das des Arbeiters. Außer den als typisch anzusehenden Wohn- und Schlafräumen des letzteren, wird ersteres eine Vervielfältigung der Räume und deren reichere Ausstattung aufzuweisen haben.

Hier geht uns Pompeji mit einer nicht wieder anderswo vorhandenen Vollständigkeit zu Hilfe. Die am meisten benutzte Anlage scheint, abgesehen von der Menge Nebenräume, diejenige gewesen zu sein, wie sie im Hause des Pansa wiedergefunden worden ist. Das 1811 entdeckte und in den Jahren 1813 und 1814 ausgegrabene Haus belegt den Flächenraum einer ganzen insula mit der Hauptfassade nach der Strada delle Terme gewendet. Es enthält alle charakteristischen

Teile eines römischen Hauses (Abb. 77). Zunächst erkennen wir die allgemeine Scheidung in Vorderhaus, antica, und Hinterhaus, postica. Durch das noch nicht 3 m breite Vestibül, vestibulum, des Vorderhauses treten wir durch eine weite Öffnung in das Atrium, das den Hauptraum des Vorderhauses darstellt. In der Mitte befindet sich ein Bassin, compluvium, welches das von den nach innen geneigten Dachflächen herabfließende Regenwasser aufnahm. Impluvium heißt die Öffnung darüber. Zu beiden Seiten des Atriums sind Schlafkammern (cubicula) angeordnet, denn, um sie mit unserer Bezeichnung Schlafzimmer zu belegen, sind diese Räume wohl zu klein. Im Hintergrunde des Atriums schließen sich rechts und links die Alae, in denen die Ahnenbilder Platz fanden,

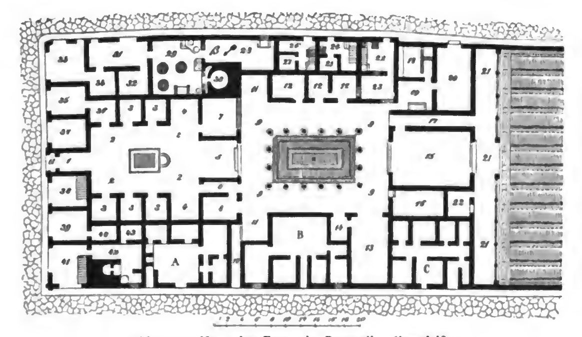


Abb. 77. Haus des Pansa in Pompeji. Grundriß.

und geradezu das durch einen Vorhang abgeteilte Geschäftszimmer, Tablinum, an. Die Verbindung von Atrium, Alae und Tablinum ergibt eine Kreuzesform, was hier deswegen noch besonders erwähnt sei, weil es Gelehrte gibt, welche hierin die Grundform der christlichen Basilika erkennen wollen. Soweit das Vorderhaus. Den Durchgang zum Hinterhaus vermittelte ein rechts neben dem Tablinum gelegener Gang, fauces. Beim Austritt überschaut man sofort das säulengeschmückte Peristyl (Abb. 78) und in dessen Mitte ein Wasserbassin, piscina. Im Hintergrunde zur Rechten erscheint das Speisezimmer, triclinium, und in der Mittelachse des Peristyls der bei festlichen Gelegenheiten geöffnete Oecus, von dem aus man einen hübschen Blick in den Garten, xystus, vor den sich eine Galerie, pergula, legt, werfen kann. Hierher kann man

auch, und dies wird wohl die Regel gewesen sein, durch einen besondern am Oecus nebenher laufenden Gang gelangen, an dessen Seite sich Küche und anderweitige Wirtschaftsräume anlehnten.



Abb. 78. Haus des Pansa in Pompeji aus der Vogelperspektive.

Die nach der Hauptstraße zu gelegenen Räume wurden, wie auch heute bei uns in ähnlichen, dem Verkehr nachgebenden Fällen, zu Läden benutzt. Während im Hause selbst die Beleuchtung der Zimmer sozusagen sekundär, d. h. erst durch das Oberlicht des Atriums und

Peristyls erfolgte, werden die Läden direkt von der Straße aus durch Schauöffnungen beleuchtet. Die Läden waren völlig nach der Straße zu geöffnet, um ganz dem Verkehr anzugehören und denselben unvermittelt aufnehmen zu können. Der Verschluß erfolgte durch aneinander geschobene Bretter, wie man das heute noch in kleinen Städten Süd-Italiens wahrnehmen kann. Große Glasscheiben kannte man damals ebensowenig wie bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts; dieses erst darf sich die Fabrikation derselben als besondere weitausschauende Errungenschaft vindizieren.

Pompeji spricht übrigens auch zugleich von der Vielgestaltigkeit des Hausgrundrisses; es gibt daselbst kleine nur aus Atrium bestehende

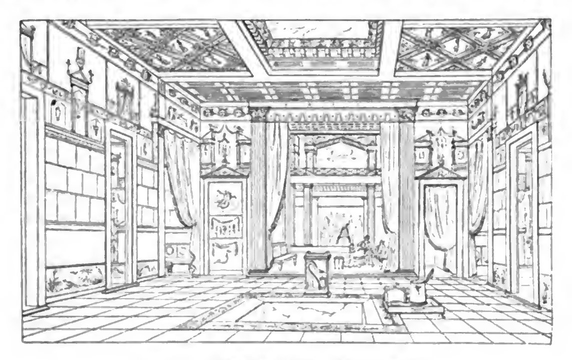


Abb. 79. Haus des Sallust. Rekonstruktion.

Häuschen, aber auch ungemein ausgedehnte Anlagen. Wir nennen nur die Häuser de' capitelli figurati, del poeta tragico, di Sallustio (Abb. 79), di Labirinto, di Sirico, di Centenario, des Meleager, des Kastor und Pollux, del Fauno, des Popidius Secundus. Ein günstiges Geschick hat uns das erst 1894/95 ausgegrabene Haus der Vettier erhalten. Hier hat die ausgrabende Behörde den guten Einfall gehabt, die ursprüngliche Anordnung auch der Funde beizubehalten, so daß man sich im Hause der Vettier vollkommen in die antike Welt hinein versetzt fühlt. Neben dem Hauptatrium sehen wir noch ein kleineres Atrium, neben dem großen zugleich als Garten benutzten Peristyl ebenfalls noch ein zweites von recht kleinen Dimensionen, während andererseits die Zahl der Räume nicht sehr reichlich ist.

Über weit größere Territorien dehnen sich die Villenanlagen aus, auf deren künstlerische Gestaltung sichtlich Gewicht gelegt wurde. Sämtliche Räume gruppierten sich hier um eine Mehrzahl von Peristylen, wie die palastähnliche Villa suburbana und die von Mazois rekonstruierte Villa des Scaurus bezeugen. Sie lagen häufig an terrassenförmigen Bergabhängen, wie die Villa des Diomedes, von deren schönem Hauptperistyl man in das Ober- und Untergeschoß steigen kann.



Abb. 80. Pompejanische Wandmalerei.

Zur künstlerischen Ausstattung aller dieser Bauten wurde die Wandmalerei (Abb. 80—82) stark herangezogen, über welche wir im Hinblick auf zahlreiche auf uns gekommene Beispiele vollkommen aufgeklärt sind. In der pompejanischen Wandmalerei sind nach A. Mau, der sich um deren Kenntnis außerordentlich verdient gemacht hat, vier deutlich zu unterscheidende Stile herauszuschälen. Der erste, auch Inkrustationsstil genannt, währt durch das zweite Jahrhundert v. Chr. bis zur Zeit der römischen Kolonie. Die Dekoration besteht vornehmlich in einer Nachahmung von Marmorwandbekleidungen in Stuckrelief. Die in Felder und Streifen geteilten vielfarbigen Platten setzen sich auf einen gelben Sockel auf, den oberen Abschluß bildet in der Regel ein Zahnschnittgesims. Figürlicher Schmuck fehlt hier noch. Dagegen zeigen sich prachtvolle Mosaikfußböden, die zu den glänzenden Wänden einen wohltuenden Kontrast bilden.

Der Beginn der römischen Kolonie führt auch kurz nach 80 v. Chr. zur Bildung eines neuen, des zweiten sog. Architekturstils, der sich bis in die augusteische Zeit hinein hält. Man kann nicht verkennen, daß besonders zu Anfange im allgemeinen die Methode der Nachahmung echter Marmorsorten beibehalten wird, aber der große Unterschied besteht darin, daß dies nicht mehr in Stuck erfolgt, sondern in Malerei ausgedrückt wird. Dasselbe gilt auch vom Zahnschnittgesims, das sich

über Zweidrittel der Wandhöhe zeigt; auch dies erscheint, wenngleich in perspektivischer Verkürzung, in Malerei. Seinen Namen erhält der Stil von den anscheinend auf dem Sockel stehenden gemalten Säulen. Kleinere Architekturen beleben den oberen Teil der Wand.



Abb. 81. Pompejanische Wandmalerei.

Die horizontale Dreiteilung wird auch im Vertikalismus durchgeführt dadurch, daß im mittleren Teil der Wand eine Pavillonarchitektur eingeführt wird, während die beiden äußeren Flächen zur Aufnahme von figuralen Darstellungen benutzt werden. Diese Anordnung sowie die ge-



Abb. 82. Farbige Säulen und Wandmalereien aus Pompeji.

nannte horizontale Dreiteilung, im Verhältnis etwa wie 2 : 1, von unten nach oben gerechnet, sind auch von maßgebender Bedeutung für die beiden folgenden Stile.

Der dritte und vierte Stil zeigen ornamentalen Charakter. Der erstere wird von Mau ägyptisierender Stil genannt. Es hat den Anschein,

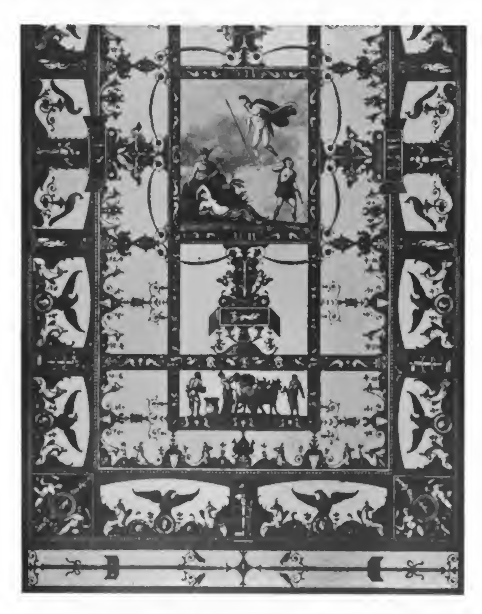


Abb. 83. Tonnengewölbe aus dem Goldenen Hause des Nero in Rom.

daß er nach der Schlacht bei Actium (31 v. Chr.) auf italischen Boden verpflanzt worden ist. Wohl sind einige bereits genannte Prinzipien des zweiten Stils in den dritten Stil übergegangen, aber der große Unterschied besteht darin, daß die architektonische Tendenz verloren geht; architekturähnliche Phantasiegebilde bieten nunmehr nur noch das struktive Gerüst, wenn von einem solchen überhaupt noch die Rede

sein kann. Die ganze Behandlung ist lediglich ornamental flächenhaft. Auch der vierte Stil, an den in der Regel der Laie denkt, wenn er von pompejanischer Malerei spricht, hat einen völlig ornamentalen Charakter, aber die Flächenbehandlung ist eine andere, sie geht aus dem Malerischen ins plastische Gebiet über. Dadurch erscheinen auch

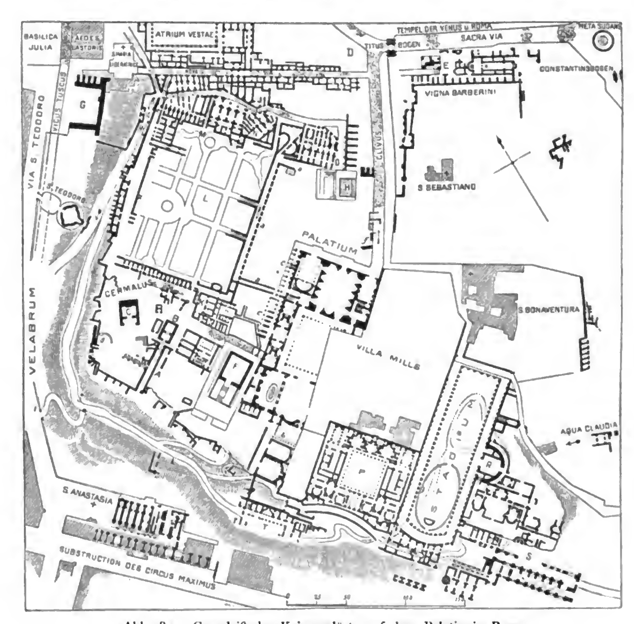


Abb. 84. Grundriß der Kaiserpaläste auf dem Palatin in Rom.

die Architekturen, so phantastisch sie auch sein mögen, mehr als konkrete Formen.

Beiden Stilen gemeinsam sind die vom zweiten Stil hergeholten perspektivischen Durchblicke, wenigstens waren deren Prinzipien dort schon vorhanden. Mau hat überhaupt erkannt, daß die beiden letzten Stile stark vom zweiten Stil abhängig sind und der vierte Stil nicht

vom dritten Stil abzuleiten ist. „Sollen wir," sagt Mau, „die beiden letzten pompejanischen Stile miteinander vergleichen, so können wir sagen, daß der dritte auf einer feineren, vornehmeren Geschmacksrichtung beruht, der vierte aber dekorativ wirksamer ist." Nach der bisherigen Annahme wurde als Technik Fresko oder ab und zu auch Tempera angenommen, neuerdings will sich die Behauptung festsetzen, als seien die Malereien in Wachs-Wasserfarben auf trockenem Malgrunde ausgeführt.

Die Prinzipien der Wandmalerei wurden naturgemäß von den Römern auch auf die dekorative Behandlung der Gewölbe angewendet. Beispiele finden sich in den bereits erwähnten Resten vom Goldenen Hause des Nero in Rom (Abb. 83), an denen sich auch Raffael gebildet hatte.

Die genannten Bauten wurden aber hinsichtlich der Ausdehnung und des Reichtums von den Prachtbauten der Kaiser auf dem Palatin in Rom übertroffen (Abb. 84). Im Mittelpunkte stehen die am besten erhaltenen umfangreichen Überreste des Palastes Domitians, dessen Umfassungswände teilweise noch drei Meter hoch dastehen. Von einem Vorplatz, an dessen nordöstlicher Seite wahrscheinlich der Tempel des Jupiter Stator oder nach Anderen der Mater magna stand, gelangt man zu einem Atrium, von dem sich die Ansätze einer Säulenreihe noch erhalten haben. Von hier aus öffnet sich in der Mitte ein 36 × 48 m messender Hauptsaal, die Aula palatina, der mit wundervoller Dekoration versehen war, ein Repräsentationsraum, der seinesgleichen nicht hatte, ein das kaiserliche Ansehen würdig verherrlichender Audienzsaal. Links daneben ist ein großer Raum für die kaiserliche Hauskapelle, lararium, rechts die Basilika Jovis, eine der wenigen erhaltenen mit Apsis, und durch Säulenreihen dreischiffige Hausbasiliken. An diese drei Räume schloß sich in einer Ausdehnung von 52 × 59 m ein noch nicht völlig freigelegtes Peristyl, von dessen Glanz uns viel überliefert ist, sich aber wenig auf uns gerettet hat. Es gehört schon eine blühende Phantasie dazu, sich die marmorgepanzerten Wände und Säulen wieder im Geiste vorzuführen. Ebenso wird man seine Phantasie zu Hilfe nehmen müssen, um sich das darauffolgende Triclinium in seinem ganzen Dekorationsaufzuge vorzustellen. Groß genug (34 × 30 m) war allerdings dieser Speisesaal, um als Schwelgeraum für die überlieferten kulinarischen Symposien herhalten zu können. Auch der Grundriß der Triclinien ist nicht völlig freigelegt. Nordwestlich schließt sich daran das sog. Nymphäum, von dessen Marmor- und Alabasterbekleidungen sich noch Reste vorgefunden haben, die darauf schließen lassen, daß die Dekoration eine pompöse gewesen war und daß der Aufenthalt nach der Völlerei hier recht lauschig gewesen sein muß. Andere in süd-

westlicher Richtung freiliegende Bauten hat man mit den Namen Biblioteca und Academia belegt. In der Nähe soll auch der Tempel des Jupiter Stator gestanden haben; tatsächlich sind Reste eines Tempelunterbaues vorhanden. Außer diesen Grundresten des flavischen Kaiserpalastes, der eine Fläche von etwa 75 × 150 m bedeckte, haben sich

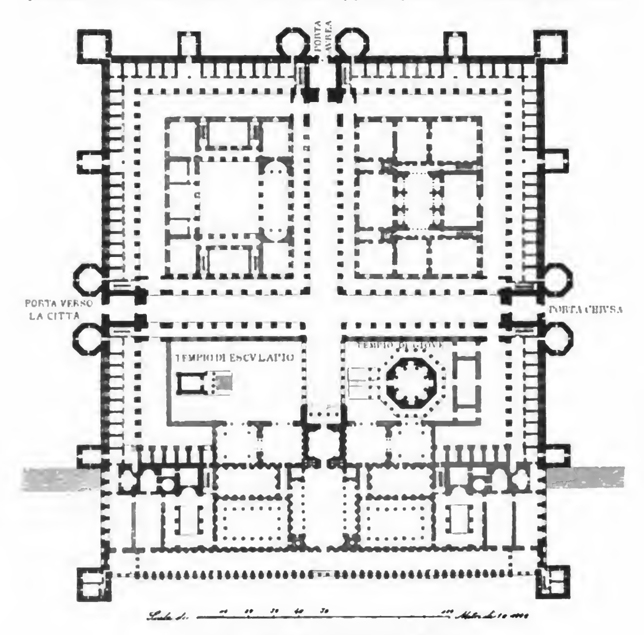


Abb. 85. **Palast des Diokletian zu Spalato.**

noch Ruinen der Substruktionen der Paläste des Caligula, des Tiberius und des Vaters des Tiberius, mit sehr sehenswerten Wandfresken, und jenseits des Domitian-Palastes, des Palastes des Augustus erhalten.

Dem Flavischen Palast sehr ähnlich ist, soweit sich aus den Ruinen noch feststellen läßt, der Kaiserpalast zu Trier, doch fehlt hier das Peristyl, das gerade den Glanz des ersteren so sehr erhöht hatte. Der

Palast ist auf dem höchsten Teile der Stadt gelegen und bot somit eine die letztere beherrschende Situation dar, gerade wie bei den palatinischen Gebäuden. Zwei durch Säulenhallen verbundene Baukomplexe bildeten den Hauptkern, sie enthielten die Wohn- und Prachträume. Eine großartig angelegte Treppenanlage führte zum Plateau empor. Wer sich für antike Heizanlagen interessiert, kann hier seine Studien machen, da sich ansehnliche Überreste einer unterirdischen, den Heizzwecken dienenden Kanalanordnung wiedergefunden haben. Die umfangreichste Palastruine ist uns jedoch im Palast des Diokletian in Spalato (Abb. 85) erhalten, sie bedeckt ein Rechteck von 198 m Länge und 158 m Breite. Das ganze Terrain ist nach Art eines römischen Lagers durch rechteckig sich schneidende Straßen in vier kleinere Rechtecke geteilt, deren Mittelpunkt jedesmal ein Peristyl bildet, um das herum sich wie immer die Räume gruppieren. Die Peristyle der beiden nach dem Adriatischen Meere zugewendeten Abteile waren, ein Zeichen der großen selbst innerhalb der Peristyle verbleibenden Flächen, in der Mitte mit Tempeln versehen, welche dem Jupiter und Äskulap gewidmet waren. Am Meeresgestade entlang zogen sich Arkaden hin. Von jeher schon wurden die prächtigen Ausblicke, sei es auf Bauteile oder das Meer gelobt, sie rufen mit Recht noch heute das Entzücken des Beschauers wach. Einer in konstruktiver Hinsicht wichtigen Neuerung muß hier noch besonders gedacht werden: die Bögen setzen sich hier zum erstenmal direkt auf die Säulenkapitelle auf, ohne daß ein Gebälkstück dazwischen tritt. Die Neuerung haben die Renaissancemeister nutzbringend in ihren Formenreichtum aufgenommen.

Die Grabanlagen.

Zum Schluß dieses der antik-römischen Baukunst gewidmeten Abschnittes wollen wir auch in Kürze die Grabanlagen betrachten.

Wie die Etrusker glaubten die Römer, daß das Grab die Wohnung des Verstorbenen darstelle; deshalb sehen wir auch bei ihnen das Bestreben, die Gräber, wenn auch in selbstverständlicher Beschränkung, den Wohnungen der Lebenden nachzubilden. Die Form selbst hing



Abb. 86. Grabmal der Cäcilia Metella bei Rom.

zunächst von der Bestattungsart ab, denn man kannte sowohl das Verbrennen als das Begraben der Leichen. Im ersteren Falle wurden die Urnen einfach in Nischen aufgestellt, die sich reihenweise in gewölbten Räumen, den Kolumbarien, vereinigten. Hier ist von besonderer architektonischer Ausstattung nicht die Rede, wie das Kolumbarium der Freigelassenen der Octavia in Rom noch heute zeigt. Ein anschauliches Bild gewährt uns das aus dem 1. Jahrh. n. Chr. stammende Kolumbarium

in der Vigna Codini bei Rom, wo die Loculi sich in neun Schichten aufeinander setzen.

Anders im Falle der Bestattung der Toten in Grabbauten. Hier muß zuerst das sich an das ebengenannte Kolumbarium anschließende, gleichfalls in den Felsen, den leichten Tuff, gehauene Scipionengrab



Abb 87. Grabmal der Julier in St. Remy.

angeführt werden, das um 300 v. Chr. bereits bestand, denn um diese Zeit lebte noch Scipio Barbatus, dessen Sarkophag nach dem Vatikan gebracht und an Ort und Stelle durch eine Kopie ersetzt worden ist.

Freibauten gibt es an der alten Gräberstraße, der Via Appia in Rom, eine ganze Anzahl, so in Kapellenform mit Säulenschmuck; es sind meist nüchterne Backsteinbauten. Die Pyramidenform zeigt das

Grab des Cestius, eines Mannes, welcher in augusteischer Zeit lebte. Die Basis beträgt 30 m, die Grabkammer ist gewölbt, der heutige Zugang ist modern.

Für hervorragende Persönlichkeiten war der Rundbau bevorzugt, wie er z. B. beim vortrefflich erhaltenen, aus Travertin erbauten Grabdenkmal der Cäcilia Metella (Abb. 86) zum Ausdruck gebracht ist. Der äußere Durchmesser beträgt $29\,^1/_2$ m, der Travertinzylinder erhebt sich erst auf hohem Unterbau, darüber ist noch der Fries mit den Tierschädeln erhalten. Das Innere ist gleichfalls rund, hat aber ein kegelförmiges Gewölbe. Die Zimmer sind erst eine mittelalterliche Zutat.

Die Gräber der Kaiser wurden als Mausoleen ausgebildet mit hohem Unterbau über quadratischem oder rundem Grundriß und kegelförmigem Abschluß. Vom Mausoleum des Augustus ist in der Nähe des Tibers bei S. Rocco der Unterbau zu sehen und an dem gegenüberliegenden Ufer etwas stromabwärts die Engelsburg, das 136—140 n. Chr. erbaute Grabmal des Kaisers Hadrian, dessen architektonische Anschauungen wohl auch beim Entwurf maßgebend gewesen sein werden. Leider läßt der heute stehende Baukörper die künstlerische Gestaltung nicht mehr erkennen, da aus dem Monument eine Festungsanlage geworden ist, die zu den verschiedensten Zeiten der oft recht stürmischen Geschichte Italiens und der Päpste eine bedeutende Rolle gespielt hat. Der Oberbau mit dem in eine Pyramide oder einen Kegel auslaufenden Aufsatz fehlt heute gänzlich. Der Unterbau bildet ein Quadrat von 104 m Seite mit darüber errichtetem Zylinder von 73 m Durchmesser, die Höhe soll 50 m betragen haben. Als Bekrönung des Kegels mag ein bronzener Pinienapfel gedient haben, der sich heute noch im Giardino della Pigna des Vatikans befindet. Der jetzt sichtbare Travertin war ursprünglich mit Marmor bekleidet.

Außerhalb Italiens befinden sich das Grabmal der Julier in St. Remy (Abb. 87) bei Arles und das Denkmal zu Igel bei Trier, eines der schönsten seiner Art.

DAS MITTELALTER

Die altchristliche Baukunst.

Allgemeines.

Die politische Zerfahrenheit des römischen Weltreichs führte i. J. 395 zu dessen Teilung. Nach dem Tode des Kaisers Theodosius, dessen Taufe ihn nicht verhinderte, gelegentlich des Aufstandes in Thessalonich Tausende von Hinrichtungen zu vollziehen, wird Arkadius Kaiser im oströmischen Reich, in welchem Byzanz die Hauptstadt ist, während der minderjährige Honorius als Kaiser des weströmischen Reiches eingesetzt wird. Es folgt nun die traurige Zeit, in welcher Hunnen und Vandalen in Italien herumwüten und Odoakar sich zum Herrscher des Landes aufwirft, nachdem auch das weströmische Reich infolge innerer Wirren in sich zusammengefallen war. Aber auch Odoakar wird in vierjährigem Kampfe (489—493) von einem Gewaltigeren besiegt. Dieser ist Theoderich der Große, der in Italien das Ostgotenreich begründet, in welchem Ravenna und in zweiter Reihe Verona die Hauptrolle spielen. Narses macht 555 dem Ostgotenreich ein Ende, es folgt das Exarchat und 568 Alboin, der Gründer des italischen Langobardenreiches, das bis 774 anhält und sich in der Folge bis nach Unteritalien ausdehnt. In diese Zeit fällt auch das römische Episkopat Gregors I., 590—604, unter welchem die Macht des Papsttums sich zu entwickeln beginnt. Bis dahin konnte nämlich jeder christliche Bischof auf die Papstbezeichnung Anspruch erheben, nun aber beschränkt sich der Titel auf den Bischof von Rom als den Nachfolger Petri.

Auf diesem in aller Kürze wiedergegebenen historischen Untergrunde vollzieht sich der Wandel in der Kultur. Nicht plötzlich und unvermittelt trat das Christentum an die Stelle des Heidentums. Ebensowenig verdrängten die künstlerischen Bestrebungen der einen Kultur die der anderen, vielmehr gingen beide Kulturen eine Zeit lang nebeneinander her, ja die christliche Kunstpflege verschmähte es nicht, bei der alten Kultur recht starke Anleihen zu machen, bis sie sich zur Selbständigkeit hindurchgearbeitet hatte. Alle dahingerichteten Bemühungen gehören jedoch dem eigentlichen Mittelalter noch nicht an,

sondern fallen in die Zeit bis etwa um 900 n. Chr. Um diesen Wendepunkt hatte man sich von den Schlacken ehemaliger Kunstübung befreit, um selbständig der nun folgenden Kunst Ausdruck zu verleihen.

Kaum war das aus dem jüdischen Monotheismus entstandene Christentum Staatsreligion geworden, da begannen die Neuerer über die aus den Meisterhänden eines Phidias, Skopas, Polyklet und Praxiteles hervorgegangenen Bildwerke herzufallen. Wie den griechischen Göttern erging es den römischen und damit wurde der größte Teil antiker Kunstproduktion dem Untergange geopfert. Den antiken Tempeln konnte man nicht so leicht beikommen. Wohl ging auch hierbei durch kunstfeindliche Religionseiferer manches zu Grunde, aber man verstand auch aus der Not eine Tugend zu machen und legte die neuen Gebetstätten in antike Gotteshäuser; wo dies nicht anging, holte man wenigstens aus den letzteren das wertvolle Material zum Bau neuer Kirchen her. Diesem Umstande haben wir es in der Regel zu verdanken, wenn wir heute noch antike Tempel und Säulenreste antreffen. Man ist von gewissen Seiten heute nur zu gern geneigt, die unbarmherzige Zerstörung der antiken Kunstwerke auf die wilden Horden der Völkerwanderung zurückzuführen. Wohl werden auch diese in vielem gesündigt haben, der traurige Ruhm jedoch, die Zertrümmerung vollständig gemacht zu haben, gebührt unleugbar dem jungen Christentum.

Die Katakomben.

Allerdings gab es eine Zeit, da man sich noch nicht den Mut zur Vernichtung herausnahm, ja da man zufrieden war, unbehelligt und heil am eignen Leibe dem neuen Kult dienen zu dürfen. Namentlich in den ersten Jahrhunderten n. Chr. Geb. waren die Gläubigen genötigt, inmitten des entarteten römischen Weltreichs ein ruheloses Leben zu fristen. Es war das jene Zeit, da die dem heidnischen Götterglauben abholden jungen Christen wie wilde Tiere behandelt wurden und in der Arena den Märtyrertod sterben mußten. Oft genug mußten sie geächtet, verfolgt und abgehetzt ihre Zuflucht zu unterirdischen Verstecken nehmen, die sich in Gestalt der Gräber der Sklaven und Freigelassenen um Rom vorfanden. Das Bedürfnis sorgte alsdann für die Erweiterung bestehender oder Errichtung neuer unterirdischer Anlagen. Sie, die im sorgenvollen Erdendasein miteinander zusammengehalten hatten, wollten sich auch im Tode nahe sein, so entstanden die Katakomben, um deren Erforschung sich de Rossi ein unübertroffenes Verdienst erworben hat. Es gibt um Rom allein über 50 Katakomben, in denen sich nach einer Wahrscheinlichkeitsrechnung $3\frac{1}{2}$ Millionen Gräber befanden. In der ersten Zeit wurden die Cömeterien auf dem Terrain und unter dem Schutze vermögender Christen errichtet, nach der Mitte des zweiten Jahrhunderts übernahm die Gemeinde als solche die Cömeterien in ihre Obhut. Die Anlage derselben erfolgte nach einem geordneten Plan. Das Gerippe bildeten etwa 3—4 m hohe Kreuz- und Quergänge, cuniculi, die in den leicht zu behandelnden vulkanischen Tuff eingehauen wurden. Die Breite der Gänge war 55 cm, in der Regel aber etwa 80—90 cm. Enge Lichtschachte, luminaria, sorgten für Ventilation und recht mäßige Beleuchtung. Es kommen bis 5 Stockwerke übereinander vor, die so entstanden, daß im Bedürfnisfalle immer eine Tieferlegung der Sohle erfolgte. So gewann man stets nach unten zu die erforderlichen Raumverhältnisse, während andererseits dadurch festgestellt ist, daß die zu oberst gelegenen Gräber die älteren sind. Oft hat man aber auch beim Durchbruch neuer Anlagen alte Gräber zerstört.

Jedes Grab, loculus, war nach dem Gange hin rechteckig geöffnet

und bot nur einem Toten Raum. Eine Marmorplatte, auf welcher der Name des Verstorbenen oder ein Symbol verzeichnet war, oder Ziegelsteine deckten die Öffnung. Die Knochenüberreste wurden meist als Reliquien in den späteren Jahrhunderten davongetragen und genossen große Verehrung.

Wie heutigen Tages, so wurden auch im christlichen Altertum von den Begüterten Erbbegräbnisse errichtet. Zu diesem Behufe wurden die Gänge bis zu 3 m erweitert, so daß völlige Grabkammern, cubicula,



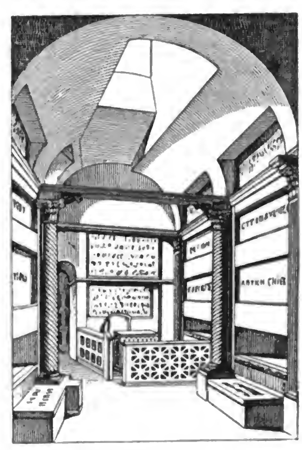


Abb. 88. Papst-Krypta in San Callisto bei Rom.

entstanden. Aber auch hier wurden die eigentlichen Gräber nach obigem Prinzip in die Wand eingehauen. Nur die Grabstätte der Märtyrer erhielt eine architektonische Kunstform, den Bogen, arcosolium; damit waren derartige Gräber von vornherein gekennzeichnet. In der Nähe dieser Gräber sieht man ziemlich zahlreich und enggedrängt gewöhnliche Grabhöhlen. Dies hängt mit der inbrünstigen Verehrung der Heiligen zusammen; die Gläubigen versprachen sich von der Nähe der Gebeine der um ihres Glaubens willen Gemarterten viel für ihr eigenes Seelenheil. Später, als das Christentum Staatsreligion geworden war, erweitert man die zu den Katakomben hinab-

führenden Treppen, legt die Gänge breiter an und macht auch die Kammern geräumiger, dieselben bekommen auch eine prächtigere Ausstattung. Die zu Grabkapellen erweiterten Kammern, cellae memoriae, wurden mit Lichtschachten versehen, auch errichtete man häufig darüber Kapellen.

Als bedeutendste Katakombe muß diejenige des hl. Calixtus genannt werden, die wahrscheinlich aus Familiengräbern der noch nicht zum Christentum übergetretenen Cäcilier entstanden sind. Seit aber Calixtus vom Bischof Zephyrinus mit der Oberleitung der Katakombengräber, fossores, betraut worden war, galt die Katakombe als öffentlicher und regelrechter Friedhof der Christen (197 n. Chr.), als welcher er auch unter der Regierung des zum Papst aufgestiegenen Calixtus I. (217—220) weitergeführt wurde. Die nach ihm benannte Katakombe besteht aus einer Reihe von Cömeterien, die ganz gut voneinander geschieden werden können, da hierzu die Bauart und Beschaffenheit, sowie Größe der Gänge, Kammern u. s. w. hinreichende Merkmale zur Unterscheidung liefern. Am berühmtesten ist die aus dem 2. Jahrh. n. Chr. stammende Papstgruft (Abb. 88). Über die ehemalige Einrichtung dieser Gruft ist man infolge der in wesentlichen Stücken erhaltenen Funde ziemlich gut orientiert. Der Raum war unregelmäßig gebildet mit nur $3^1/_2$ m Breite und $4^1/_2$ m Länge. Im Hintergrunde stand der Altartisch, an der mit Inschriften besetzten Rückwand die Cathedra, der Bischofsstuhl, die von den loculi unterbrochenen Wände waren mit Stuck überzogen. Der Architrav wurde von zwei mit Spiralschaft und korinthischen Kapitellen geschmückten Säulen gestützt. Die Gebeine von 12 Päpsten und mehreren andern Bischöfen und Märtyrern waren hier beigesetzt worden.



Abb. 89. Treppe in der Umgebung der „Griechischen Kapelle“ (S. Priscilla).

Das wichtigste Cömeterium daneben ist die ganz in der Nähe gelegene Gruft der hl. Caecilia. Sie ist größer als die Papstgruft und besitzt lehrreiche Freskomalereien, sowie eine große Oberlichtöffnung. Durch ihre Malereien mit symbolistischem Inhalt zeichnen sich die Sakramentskrypten aus. In weiterer Entfernung liegt die durch Inschriften des Papstes Damasus als solche gekennzeichnete Krypta des

Papstes Eusebius, sowie noch erheblich weiter in südöstlicher Richtung die sowohl durch ihre alten Malereien als durch die Inschriften gleich ausgezeichnete Krypta der Lucina.

Nicht minder lehrreich sind die Katakomben vor und hinter Sant' Agnese, die neben den Calixtusgräbern am besuchtesten sind. Die Gründung der übrigen Katakomben fällt meist noch in die vorchristliche Zeit. Es befinden sich noch Cömeterien um Rom, deren Erforschung bei weitem noch nicht abgeschlossen ist; wir nennen als die



Abb. 90. Rekonstruktion einer damasianischen Martyrergruft der Katakombe des Prätextat (SS. Felicissimi et Agapiti).

bemerkenswertesten die Cömeterien der Priscilla (Abb. 89), der Domitilla, des Praetextatus (Abb. 90), des Valentinus und von San Sebastiano.

Die an der Via Appia gelegene jüdische Katakombe macht auf den ersten Blick darin schon einen Unterschied, daß menschliche Figuren in den Malereien fehlen. Sehr häufig erscheint der siebenarmige Leuchter. Die Inschriften sind jedoch nicht hebräisch, sondern lateinisch oder griechisch. Die Katakombe gehört dem 3. und 4. Jahrhundert n. Chr. an. Die Gräber erinnern in ihrer Form an die palä-

stinensischen Anlagen gleicher Gattung. Sowohl diese Katakomben als auch die christlichen wurden zeitweise verschüttet, wohl um sie in den Zeiten der Verfolgung vor der Wut des Pöbels zu schützen.

Der Besucher Neapels darf nicht versäumen, den Katakomben des hl. Januarius ein Stündchen zu widmen; man orientiere sich aber schon vorher über deren Geschichte und Bestandteile, um nicht alles glauben zu müssen, was der eine der beiden zur Begleitung mitgegebenen Führer einem vorschwätzt. Um zu den Katakomben zu



Abb. 91. Großes Cubiculum mit rundem Luminar in San Giovanni in Syrakus.

gelangen, muß man das etwas abgelegene Hospital San Gennaro de' Poveri und dessen freskengeschmückten Hof durchschreiten. Die Kammern und Gänge sind bei weitem geräumiger wie in den römischen Katakomben, so ist der auf den Vorraum folgende Hauptgang 9—10 m breit, auch die Malereien weisen erhebliche Abweichungen hinsichtlich der stilistischen Behandlung auf; dabei hat man zwischen oberer und unterer Galerie zu unterscheiden. Wie diese Katakombenmalereien weisen auch diejenigen in Syrakus (Abb. 91) griechische Einwirkung auf. Die letzteren stammen aus dem 3. und 4. Jahrhundert n. Chr.

Der Basilikenbau.

Noch während die Katakomben als Grabstätten in Benutzung waren, entwickelte sich ein ansprechender Gebäudetypus für die gottesdienstlichen Verrichtungen der jungen Christengemeinde in der altchristlichen Basilika. Über die Herleitung der uns bekannten Grundform gehen die Meinungen heute wie ehedem auseinander. Die einen glauben an die Herkunft aus der römischen Marktbasilika, andere denken an die Palastbasiliken der römischen Kaiser, wieder andere an

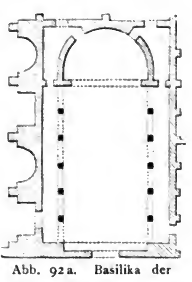


Abb. 92a. Basilika der Domus Flavia auf dem Palatin in Rom. Grundriß.

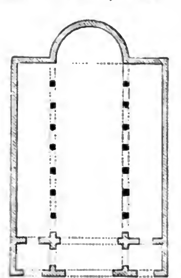


Abb. 92b. Basilika in der Villa der Quinctilier an der Via Appia bei Rom. Grundriß.

das römische Privathaus. Man beachte die von Neuwirth gegebene vergleichende Darstellung (Abb. 92a u. b). Allen Anschauungen gemeinsam ist, daß der Typus sich überhaupt an irgend eines der bereits in der römischen Baukunst vorhandenen Beispiele anlehnt. Eine selbständige Form würde als gezeitigt angesehen werden müssen, wenn diejenigen im Rechte wären, die an jene Gebetstätten anknüpfen, welche sich über den Katakomben erhoben. Von solchen Kapellen ist aber tatsächlich zu wenig auf uns gekommen, um mit einiger Sicherheit auf dem wissenschaftlichen Kampfplatz in Ehren bestehen zu können. Es darf auch nicht verkannt werden, daß diese Kapellen eine mehr koordinierte Stellung einnehmen, da wohl der altchristliche

Basilikentypus bereits in der Bildung begriffen war, als man jene Katakombenkapellen zu bauen begann.

Wie bei den römischen Basiliken erscheint als Grundform ein Langhaus, das durch Einstellung von zwei oder vier Säulenreihen drei- bezw. fünfschiffig wird (Abb. 93). Der Haupteingang befindet sich im Gegensatz zu den römischen Basiliken an einer in den ältesten Zeiten unbestimmt, später aber nach Osten zu gelegenen Schmalseite. Vor den Eingang legt sich in der Regel ein Vorhof, das von Säulen umgebene Atrium. Hier mußten die verschiedenen Büßerklassen Aufstellung nehmen. Als dieser Brauch aber mit der fortschreitenden Entwicklung des Kults nachließ, fiel auch die Anlage der Atrien fort.

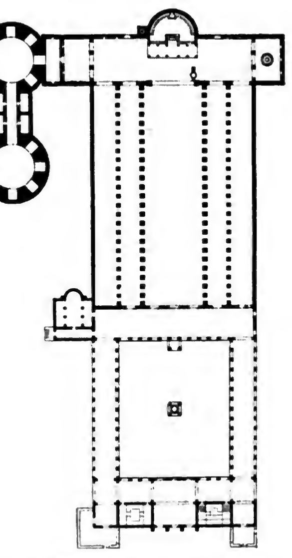


Abb. 93. Ehemalige Peters-Basilika in Rom. Grundriß.

In der Mitte des Atriums mußte der Reinigungsbrunnen, Kantharos, Platz finden. Vorgeschrittene Büßer, Pilger und Katechumenen ließen sich in dem alsdann folgenden Narthex nieder. Mit dem Fortfall des Atriums, ein Vorgang, der sich um das Jahr 1000 n. Chr. vornehmlich in der griechisch-orientalischen Kirche zutrug, erschien die Vorhalle, welche z. T. die Obliegenheiten des Vorhofs zu erfüllen hatte. Das Mittelschiff war im wesentlichen der niedrigen Geistlichkeit reserviert, welche auch die Gesänge verrichtete und demgemäß mit dem Namen Chor belegt wurde, während diese Bezeichnung tatsächlich später auf einen anderen Bauteil übertragen wurde. Frühzeitig erscheinen schon die Ambonen, links zur Vorlesung der Evangelien, rechts der Episteln. Zu den Ambonen mußte man emporsteigen, daher der Name (ἀναβαίνειν). Der Ambo zur Vorlesung der Episteln ist etwas höher und bei weitem prächtiger ausgestattet.

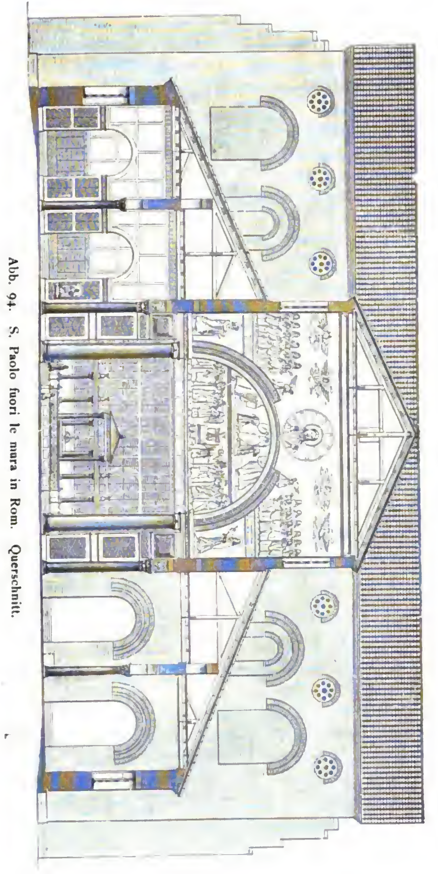


Abb. 94. S. Paolo fuori le mura in Rom. Querschnitt.

Alsdann folgt die halbkreisförmige Apsis, die auch wegen der auf ihr vorhandenen Sitze der Presbyter den Namen Presbyterium trägt. Das Presbyterium war durch Gitterwerk abgeschlossen. Im Hintergrunde der Apsis steht der Bischofssitz, die cathedra, vor derselben der Altar, der aus einer auf 4 oder 5 Füßen liegenden Platte oder einer Sarkophagform bestand. Darüber weitete sich bei großen Anlagen das Ciborium, ein Baldachin, der im Occident die Form eines

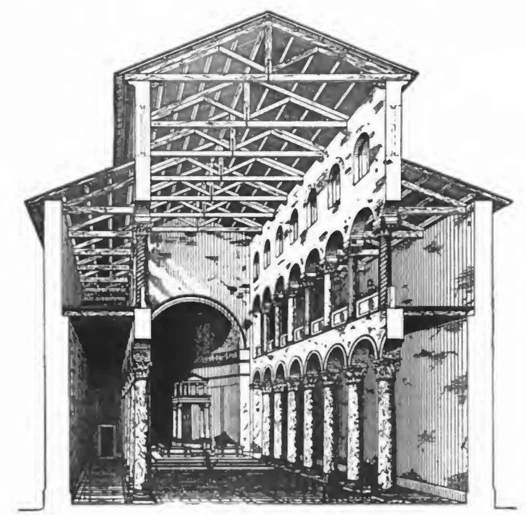


Abb. 95. S. Agnese in Rom. Querschnitt.

Giebels, im Orient die Kuppelgestalt erhält. Auf die Ausstattung des Ciboriums wurde der höchste Luxus verwendet, besonders wurden dabei kostbare Steinsorten verwendet. Der Altar deckt in der Regel ein Märtyrergrab. Die Vergrößerung der Gemeinde hatte auch eine Erweiterung des Gotteshauses zur natürlichen Folge; so schob man ein Querschiff ein, wodurch die Grundlage für die Kreuzesform gegeben war. Der Altar kam in diesem Falle vor dem Triumphbogen zu stehen.

Wenn wir den konstruktiven Aufbau der altchristlichen Basilika ver folgen, so werden wir auch da unschwer an die klare Form der antiken Basilika erinnert. Entscheidend für den Zusammenhang beider ist der Querschnitt (Abb. 94). Dort wie hier findet eine Überhöhung des Mittelschiffs statt, derart, daß dasselbe und damit im Einklange auch die ganze Basilika ihre Beleuchtung von den in den Oberwänden befindlichen Öffnungen erhalten. Das durch die kleinen Fenster der Seitenschiffe einfallende Licht war zur Beleuchtung derselben ganz ungenügend, so daß die Seitenschiffe in Halbdunkel zu liegen kamen. Die das Dach stützenden Oberwände des Mittelschiffs ruhten ihrerseits auf Säulen- oder Pfeilerarkaden (Abb. 95), wozu das Material häufig aus den vorhandenen antiken Bauten hergeholt wurde, weshalb wir nicht selten die verschiedenartigsten Säulenformen an ein und demselben Bau finden. Ein mächtiger sich in der Regel auf zwei Säulen stützender Triumphbogen scheidet das Langhaus von der Apsis und, wo ein Querhaus vorhanden ist, von diesem. Die Abdeckung der Apsis erfolgt durch eine Halbkuppel, des Mittelschiffs durch ein Satteldach, der Seitenschiffe durch Pultdächer.

Ein Turm ist nicht ein notwendiges Ingredienz; seit dem 6. Jahrh. kommt ein solcher häufiger vor, aber auch dann geht er mit dem gesamten Baukörper keine organische Verbindung ein, er steht vielmehr abseits von der Kirche, wie wir dies auch heute noch in Italien antreffen. Bei der Ausschmückung des Innern spielen die musivischen Künste die vornehmste Rolle. Die Decke der Apsis wird besonders prachtvoll ausgebildet, auch der Triumphbogen, die Arkadenzwickel und die breiten Wandflächen. Der Altar mit der dahinterliegenden Apsis werden zum perspektivischen Richtepunkt der ganzen Anlage, er bildet das religiöse Bindeglied zwischen den Gläubigen und der Priesterschaft. Es ist nicht zu leugnen, daß das dämmernde Halbdunkel im Verein mit dem von den Wänden flimmernden magischen Reflexen wohl dazu angetan waren, in der gläubigen Menge eine andächtige Stimmung zu erzeugen. „Für den Mangel an Reichtum und Feinheit der plastischen Gliederung, die wir in der Antike bewundern, glaubte man sich in der altchristlichen Basilika, die oft kaum ein kräftiges Gesims zu verwenden wagt, reichlich entschädigt durch einen geradezu blendenden Glanz der Ausstattung mittels strahlender Mosaiken, geschliffener Pavimente, vergoldeter Decken, farbenreicher Vorhänge in den langen Arkadenreihen, und das alles war bei den abendlichen Feiern in einen Lichterglanz getaucht, wie wir ihn bei Erwähnung der zahllosen Kronen und Kandelaber kaum überschwänglich genug uns vorzustellen vermögen; über manche architektonische Sünde mochte er

nur zu leicht hinwegtäuschen." So äußert sich mit gutem Grunde H. Holtzinger in dem „Die Baukunst" betitelten Sammelwerk.

Indem ich alles das hier anführe, denke ich zunächst an die altchristlichen Basiliken Roms. Hier ist noch Boden, auf welchem die Apostel einhergeschritten waren, wie denn z. B. von dem Apostel Petrus gesagt wird, daß er im Palaste des Senators Pudens gewohnt habe; und zu Ehren der Tochter dieses Pudens wurde die Basilika S. Pudenziana erbaut, welche für die älteste eigentliche Kirche Roms gehalten wird. Die Kirche erfuhr aber schon zu Konstantins Zeiten eine Vergrößerung, dazu kamen spätere Umbauten, so daß es nicht so leicht

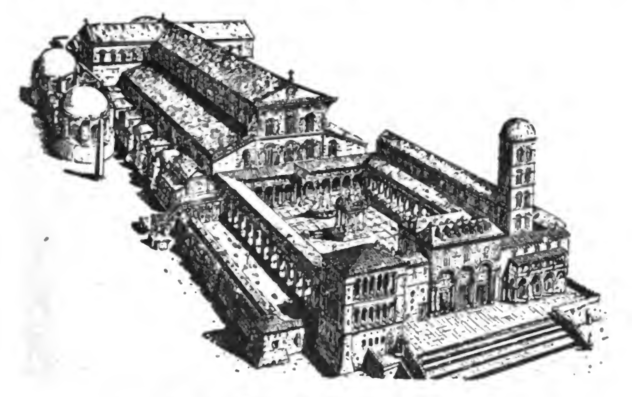


Abb. 96. Die Peterskirche im Mittelalter (nach Crostarosa).

ist, aus dem nunmehrigen Bau die alten Überreste herauszuschälen. Der allerdings bedeutendste Teil der Mosaikarbeiten vom Pudentianischen Bau ist uns, wenn auch in starker Restauration erhalten, es ist der Teil der Tribuna, dessen Mosaik noch der Zeit des Papstes Siricus angehört. Er stammt also aus dem Ende des 4. Jahrhunderts. In der Mitte ist der segnende bärtige Christus dargestellt, zu den Seiten die Apostel Petrus und Paulus, alles Gestalten von hoher Vollkommenheit, darüber im Himmelszelt das Kreuz und die Symbole der Evangelisten. Während von S. Pudenziana doch noch wenigstens sichtbare Spuren übrig geblieben sind, ist die alte Petersbasilika (Abb. 96), welche dem neuen S. Peter Platz machen mußte, völlig untergegangen; ihr Bild ist uns

jedoch in Plänen erhalten geblieben. Diese bekunden, daß sie zwei Schiffe mehr wie S. Pudenziana besaß, also fünfschiffig war. Die Breite

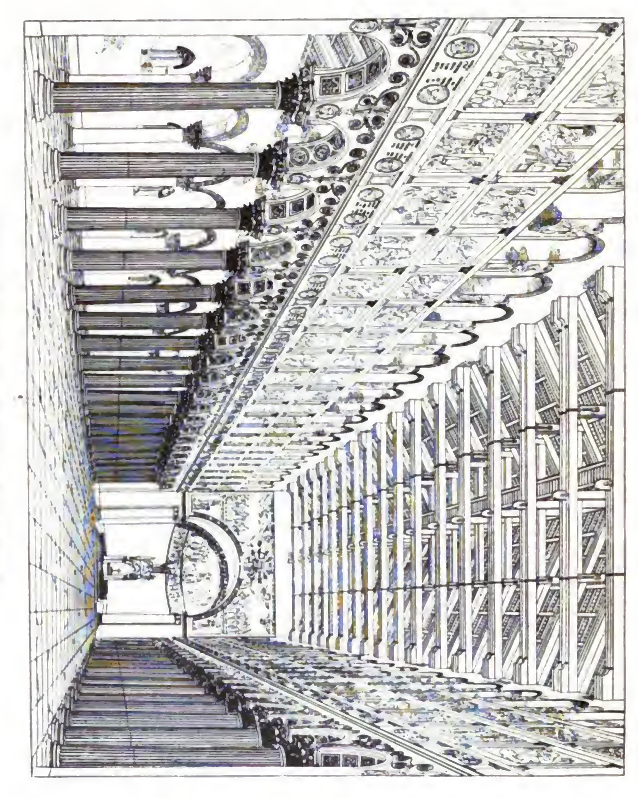


Abb. 97. S. Paolo fuori le mura bei Rom. Innenansicht.

des Mittelschiffs übertraf die des Querhauses. Auch die Anordnung des von Säulen umgebenen Atriums ist ersichtlich. Die Petersbasilika

wurde noch in konstantinischer Zeit über dem Grabe des Apostelfürsten begründet und vom Nachfolger Constantins vollendet. Wie heute die gebildete Menschheit heiße Sehnsucht nach der Betrachtung von S. Peter hat, so zog die alte Petersbasilika bis ins 16. Jahrh. hinein die gesamte christliche Welt an sich. Hoch und niedrig, jeder nach seinen pekuniären Kräften, trug zur Verherrlichung der geweihten Stätte bei.

Einen ähnlichen Querschnitt wie die alte Petersbasilika bietet die gleichfalls fünfschiffige Kirche S. Paolo fuori le mura (Abb. 97) dar. Was wir heute sehen, ist ein Neubau an Stelle des 1823 abgebrannten alten Baues, der unter Valentinian II., Theodosius und Arkadius im letzten Viertel des 4. Jahrhunderts entstanden war; aber auch schon vordem war hier ein anderer Bau, der auf Konstantins Gründung zurückgeführt wird (324). Der im 19. Jahrhundert entstandene Wiederaufbau hält sich in den Maßen genau an die Theodosianische Basilika, welcher

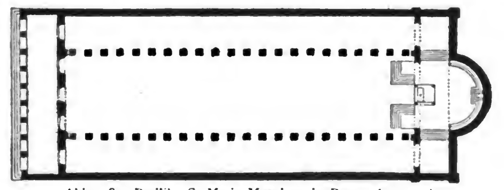


Abb. 98. Basilika S. Maria Maggiore in Rom. (1 : 1000).

wohl auch noch die Mosaiken der Apsis und des Triumphbogens angehören. Die Oberwände zeigen Rundbogen; sie ruhen auf einer Arkadenallee von Säulen, die ehedem aus glänzendem Simplongranit hergestellt waren, nunmehr aus Pavonazetto und parischem Marmor bestehen. Was die ehemals größte Basilika der christlichen Welt an edler Einfachheit verloren, hat sie an Pracht und Großartigkeit der dekorativen Durchbildung gewonnen. Von der stimmungsvollen Wirkung, welche die altchristlichen Basiliken auf den Beschauer ausgeübt haben mögen, kann man sich angesichts dieses Baues noch am ehesten eine Vorstellung machen. Die architektonische Umgebung der Paulsbasilika mit dem berühmten Kreuzgang gehört zwar der mittelalterlichen Zeit an, ist aber wohl in den Grundlagen auf die frühchristliche Epoche zurückzuführen.

Noch eine andere große Basilika wurde in konstantinischer Zeit erbaut, S. Giovanni in Laterano, so jedoch erst seit Beginn des 10. Jahrhunderts genannt; zur Zeit der Begründung der Basilika auf dem



Abb. 99. S. Maria Maggiore in Rom.

Komplex der Lateran-Paläste, welche der Kaiserin Fausta, der Gattin Konstantins gehörten, hieß sie Basilika Constantiniana, später Basilika lateranense. Das Bauwerk, welches einst als hervorragendste Kirche der Welt galt und wie der Salomonische Tempel verehrt wurde, ging im Erdbeben von 894 zu Grunde, um prächtiger wie vordem aufgebaut zu werden. Aber auch dieser Bau wie spätere hatten keinen Bestand. Wie die Kirche heute dasteht, ist sie ein Resultat von Bauvorgängen des 14. und der folgenden Jahrhunderte und darf uns an dieser Stelle deshalb noch nicht interessieren. Ebenso müssen wir einstweilen von der Außenarchitektur der ältesten Marienkirche Roms S. Maria Maggiore absehen, da dieselbe in eine noch spätere Zeit hineingehört. Der Grundriß (Abb. 98) allerdings gibt den Typus einer dreischiffigen Basilika rein wieder. Im Innern dagegen (Abb. 99) hat die Neuzeit viel herumrestauriert, und man kann wohl sagen nicht ohne Geschick, wenn man das Ebenmaß der Verhältnisse der Renaissancepilaster in den Oberwänden und deren harmonische Wirkung zu den antiken monolithen jonischen Säulen des Mittelschiffs betrachtet. Sieht man also von diesen neueren Zutaten, im besonderen auch von dem beiderseitigen Arkadendurchbruch und der architektonischen Gestaltung der Apsis, dessen Mosaik sogar neueren Datums ist, ab, so hat man ein ziemlich anschauliches Bild von den Verhältnissen der altchristlichen Basilika aus der Zeit Sixtus III. Zu beachten ist dabei ferner die Kassettendecke, welche zwar erst ein Werk des Giuliano da Sangallo ist, aber den antikisierenden Charakter wohl getroffen zu haben scheint.

In der Regel war jedoch der Dachstuhl sichtbar, wie dies noch heute auf dem Aventin in S. Sabina (Abb. 100) wahrzunehmen ist. Im Gegensatz zu S. Maria Maggiore, welche ein gerades Gebälk über den Säulen zeigt, sehen wir in der im übrigen ebenfalls dreischiffigen Basilika S. Sabina über den 24 korinthischen, offenbar einem antiken Bau entnommenen, kannelierten Säulen Bogen gespannt. Die Oberwände zeigen heute große Wandflächen; ehemals befanden sich daselbst eine Menge Fenster, die in der Mehrzahl zugemauert worden sind. Daher läßt die Beleuchtung manches zu wünschen übrig. Über die Gründung des Baues unterrichtet eine an der Eingangswand vorhandene musivische Inschrift; danach war der Illyriker, Presbyter Petrus der Erbauer, die Gründung fand unter dem Pontifikate Cölestins I., 422—432, statt. Von besonderer Bedeutung ist, daß sich noch die, wenn auch nicht in allen Teilen richtig zusammengesetzte Holztür erhalten hat, eine bei altchristlichen Bauten höchst seltene Erscheinung; die Reliefs stellen biblische Szenen dar.

Mit S. Maria Maggiore hat S. Lorenzo fuori le mura (Abb. 101)



Abb. 100. S. Sabina in Rom.



Abb. 101. Inneres der Basilika S. Lorenzo fuori le mura in Rom.

die Anwendung des geraden Gebälks gemeinsam, mit S. Agnese fuori le mura eine Besonderheit, die nur sehr wenigen altchristlichen Basiliken eigen ist: ich meine die Anlage von Emporen und damit im Zusammenhang die doppelte Säulenstellung übereinander. Allerdings muß sogleich hinzugefügt werden, daß die Emporenanlagen nicht schon den ältesten zur Zeit Konstantins vorgenommenen Gründungen angehören, daß vielmehr diese architektonische Gestaltung erst etwa vom 6. Jahrh. an Platz gegriffen haben kann. Wenigstens wissen wir, daß die entsprechenden Teile von S. Lorenzo erst in der Zeit etwa 578—590 hinzugefügt worden sind, während der älteste Teil der Basilika noch ohne Emporen aufgebaut wurde. Der Aufbau der Emporen sowohl, wie die Erweiterung der Basiliken durch andere basilikale Architekturen resultieren sicherlich aus dem Platzbedürfnis, d. h. die vorhandenen Räume reichten für die Zunahme der Gläubigen nicht mehr aus. Die Emporen scheinen übrigens aus der altchristlichen Baukunst des Orients hinübergenommen zu sein, wo eine Scheidung nach Geschlechtern erfolgte, ähnlich wie wir dies heute noch aus demselben Grunde in den Synagogen der Juden strikte durchgeführt sehen. Auf byzantinischen Einfluß deuten auch unschwer die Würfel über den Kapitellen hin. Beide Bauten, sowohl S. Lorenzo als S. Agnese, können als geradezu klassische Beispiele antiken Raubbaus angesehen werden; kannelierte und unkannelierte Säulen wechseln bunt durcheinander ab, unzusammenhängende Gebälk- und Gesimsstücke sind unorganisch aneinander gefügt; man nahm eben das Material, wo man es nur fand. Der Fall, wie in S. Sabina, daß sämtliche Säulen einem einzigen antiken Architekturwerk entlehnt worden, steht ganz vereinzelt da.

Von anderen Basiliken Roms sind zu nennen S. Croce in Gerusalemme; sie ist in den Sessorianischen Palast eingebaut und stellt sich heute im Äußern wie Innern als ein barockes Werk des Gregorius dar, nur das Mosaik des alten Fußbodens scheint teilweise auf die Gründungszeit zurückzugehen.

Auch die dreischiffige Basilika S. Pietro in Vincoli ist durch spätere Umbauten des ursprünglichen Charakters entkleidet; nur die dorischen, je aus einem Stück gebildeten Säulen geben uns Kunde aus alter Bauzeit. Ihren eigentlichen Wert besitzt die Kirche als Behausung des von Michelangelo geschaffenen viel bewunderten Grabmals Julius II., dessen Hauptstück der als „die höchste Schöpfung der modernen Kunst“ bezeichnete Moses darstellt.

Dem mittelalterlichen Neubau von S. Maria in Trastevere war eine aus dem 4. Jahrhundert stammende altchristliche Basilika vorangegangen. Von dieser Anlage ist jedoch heute nichts mehr erkennbar.

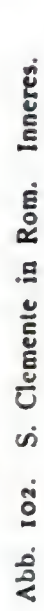


Abb. 102. S. Clemente in Rom. Inneres.

Anders bei S. Maria in Cosmedin, welche aus einem antiken Tempel, von welchem noch eine Anzahl erhaltener Marmorsäulen herstammt, zur altchristlichen Basilika umgewandelt wurde. Der in sieben Stockwerken in einer Breite von $4\frac{1}{2}$ m 36 m hoch emporsteigende Turm gehört jedoch erst dem 8. Jahrhundert an. In diese Zeit fällt wohl auch die Entstehung des Mosaikfußbodens und der Ambonen, die recht gut erhalten sind.

Eine selbständige Leistung altchristlichen Basilikenbaus sehen wir in S. Clemente (Abb. 102); diese Kirche zeigt die Besonderheit einer Unterkirche, deren Existenz man seit Beginn des 19. Jahrhunderts vermutete, die man aber erst von 1858 an freizulegen begann. Die sich über Substruktionen aus republikanischer und der Kaiserzeit erhebende Unterkirche ist bei weitem größer wie die Oberkirche, deren Fundamente ohne Rücksichtnahme auf den Grundriß der Unterkirche gelegt sind. So haben wir hier ein authentisches Werk aus konstantinischer Zeit vor uns. Die Fresken allerdings stammen erst aus dem 9.—11. Jahrhundert, sind aber an sich wegen Mangels an häufigen Beispielen aus dieser Zeit eine Rarität. Chorschranken und Ambonen gelangten aus der Unterkirche in die Oberkirche, die ebenfalls als altchristliche Basilika ausgebildet wurde und im wesentlichen dem 9. Jahrhundert angehört, soweit dieselbe den Brand und Wiederaufbau des 11. Jahrhunderts überdauert hat.

Im 9. Jahrhundert wurde auch die alte, aus der konstantinischen Zeit stammende Basilika S. Prassede erneuert; von diesem Bau sind noch eine Anzahl korinthischer Säulen, sowie Mosaiken in der dreischiffigen, im übrigen in verhältnismäßig kleinen Dimensionen errichteten Kirche erhalten. Störend wirken die neuen Malereien an Pfeilern, Bögen und Oberwänden. Das Gebälk über den Stützen ist gerade; letztere erscheinen dergestalt, daß stets auf einen Pfeiler 2 Säulen folgen.

In Ravenna erscheint der Basilikentypus etwas später als in Rom. Dort gestattet man sich bereits einige Freiheit in der Anlage, so findet, wie in S. Apollinare in Classe, eine erhebliche Erhöhung des Apsisfußbodens statt. Die Apsismauer selbst ist nach außen hin polygonal abgeschlossen, was auf byzantinische Vorbilder zurückgeht und man sich in Rom niemals erlaubt hätte. Hinzu kommt ferner an der Fassade (Abb. 103) die Gliederung mit Lisenen (flache Wandstreifen) und Blendbogen. Die im Innern (Abb. 104) sichtbaren, aus grauem, weißadrigem Marmor hergestellten Säulen sind nicht mehr antiken Bauten entnommen, sondern original, entstanden unter byzantinischem Einfluß. Die dreischiffige Kirche wurde 534—549 unter der Oberleitung des Julianus Argentarius erbaut, während sich die Herrschaft der Ostgoten ihrem

Ende entgegenneigte. Über den Arkaden werden die Medaillons der Bischöfe sichtbar. Den Oberwänden erging es so wie ihren Schwestern



Abb. 103. S. Apollinare in Classe zu Ravenna.

in Rom, sie wurden zum größten Teil vermauert. Die Kassettendecke fehlt heute. Zwei Nebenapsiden schließen die Seitenschiffe ab; ein

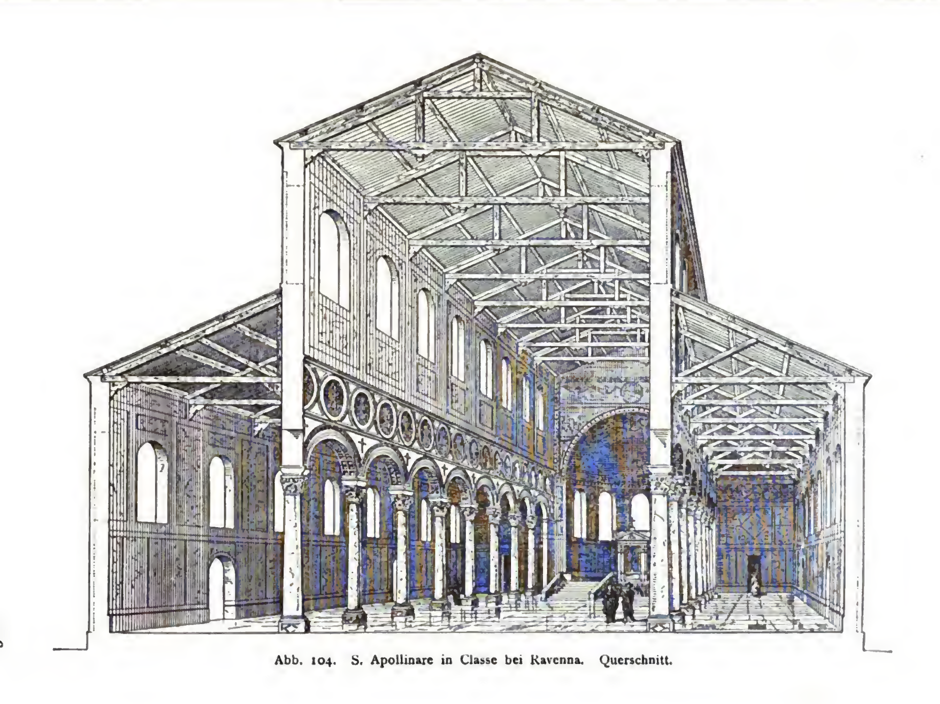


Abb. 104. S. Apollinare in Classe bei Ravenna. Querschnitt.

Quergebäude gibt es nicht, dagegen einen abseits stehenden Turm (Abb. 103), der nicht die viereckige römische Form, sondern einen Zylinderkern zeigt. Auch hier sind die Fenster vielfach zugemauert worden. Besonders anzuführen ist, daß der byzantinische Einfluß sich auch in dem Ciborium mit seinen gewundenen Säulen und seiner filigranartigen Ornamentik geltend macht. Noch mehr aber zeigt sich die Einwirkung des Orients in den Details der zweiten altchristlichen Basilika Ravennas, San Apollinare nuovo, in welcher sogar die 24 Säulen aus Konstantinopel herrühren. Besondere Beachtung müssen hier die noch gut erhaltenen musivischen Arbeiten finden, wodurch uns die glanzvolle Wirkung, welche dadurch erreicht wurde, treffend vorgeführt wird. Dazu gesellt sich eine den günstigen Eindruck vollständig machende vergoldete Kassettendecke, wie eine solche schon zur Zeit der Gründung unter Theoderich vorhanden war. Ein Blick auf die Seitenwandungen des Mittelschiffs belehrt uns, wie geschickt die Mosaiksetzer im Zeitalter Theoderichs des Großen ihre Kunst vorzuführen verstanden. Wohl erscheinen die Figuren langgestreckt und uniform, aber sie verraten uns doch die künstlerische Gesinnung ihrer Verfertiger, die sicherlich in diesen Bildungen das Höchste ihres Könnens gaben und vielleicht auch vermeinten, die Natur aufs genaueste wiedergegeben zu haben. Es hat eben jede Zeit ihr eigenes Schönheitsideal.

Der Zentralbau.

Neben dem Basilikenbau wurde in der altchristlichen Zeit der Zentralbau gepflegt. Derselbe bringt es im Orient zu den glänzendsten Erscheinungen; die im Occident vorkommenden Anlagen dieser Art sind nicht als Gemeindekirchen gedacht; sie entsprechen vielmehr einem liturgischen Bedürfnis, weshalb wir den Zentralbau in der Regel bei Grabkirchen, Memorien und Baptisterien antreffen, wobei er mehr noch wie der Basilikenbau an die römische Bautradition anknüpft. Wie hier, so liegt auch im Zentralbau der Schwerpunkt im Innern des Gebäudes, und zwar erscheint als ausschlaggebender Faktor die Technik des Wölbens. Dabei erkennen wir hier wie dort eine Vernachlässigung der Außenarchitektur. Während beim Basilikenbau, wie wir gesehen haben, der Hauptkörper in die Länge gezogen ist, findet beim Zentralbau eine Zusammenziehung um eine vertikale Mittelachse statt. Entweder erscheint ein einziger kuppelgedeckter Raum oder ein solcher mit innerem Säulenkranz. Alsdann erhebt sich die Kuppel lediglich über dem Säulenring. Der zwischen diesem und der Umfassungsmauer verbleibende Raum wird Umgang genannt. Diese Bauform ist bereits in der Antike vorgebildet; wir brauchen bloß auf den Monopteros der Villa Hadriana bei Tivoli zu blicken oder das Studienbuch des Bramantino aufzuschlagen, in welchem der ehemals an der Straße von S. Marino gelegene Rundtempel verzeichnet ist. Also von einer selbständigen Bauschöpfung der altchristlichen Zeit kann demnach hier nicht die Rede sein. Doch ist es unverkennbar, daß die so gewonnene Form, d. h. die Überhöhung über dem inneren Kreise oder Achteck, sich als eine Verbindung des basilikalen Prinzips mit dem Zentralbau darstellt.

Ein einfaches Beispiel eines altchristlichen Rundbaus, wohl das älteste, von welchem Reste auf uns gekommen sind, befindet sich an der Via Labicana vor Porta Maggiore in der römischen Campagna. Es ist die Torre Pignattara, die als Grabmal, wohl Ehrengrab der hl. Helena, gilt. Dieselbe zeigt 8 aus der Mauer ausgesparte Nischen. Von der aus Gußwerk hergestellten ehemaligen Kuppel haben sich noch hohle Töpfe (pignatte) erhalten. Ebenfalls hierher gehören die säulengeschmückten Baptisterien zu Novara, Albegna, und vor

allem S. Giovanni in Fonte zu Ravenna, ein 430 über achteckigem Grundriß errichtetes Bauwerk.

Kunstvoller ist der Zentralbau mit innerem Portikus, wie er in einem der bedeutendsten Beispiele dieser Gattung, S. Costanza bei Rom, vorkommt. Es ist das erst 1256 zur Kirche erhobene, aber schon aus dem 4. Jahrhundert stammende Grabmal von Konstantins Schwester Constantia. Zwölf Paar gekuppelter Granitsäulen umspannen den inneren Raum, zeigen gemeinsames Gebälk und tragen den mit 12 Fenstern versehenen Tambour, über dem sich eine aus Gußwerk hergestellte und durch ein Oberlicht durchbrochene Kuppel weitet. Dieselbe war ehedem reich geschmückt. Eine Vorhalle vermittelt den Zugang.

Diese Anordnung ist auch bei dem aus dem 5. Jahrh. herrührenden achteckigen Baptisterium des Lateran in Rom vorhanden. Der Grund zur Kirche soll schon, was von Dehio und von Bezold bestritten wird, unter Konstantin gelegt sein. Als ziemlich sicher erscheint, daß Sixtus III. nicht nur den inneren Säulenkranz nebst Oberbau hinzugefügt, sondern den Bau überhaupt gegründet hat, während auf Papst Hilarius, 461—467, mehrere Oratorienanbauten zurückzuführen sind.

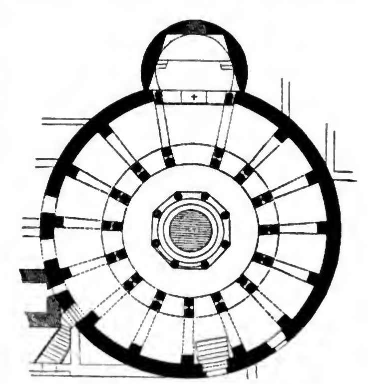


Abb. 105. S. Maria Maggiore zu Nocera. Grundriß.

Auch S. Maria Maggiore zu Nocera (Abb. 105) ist ein Baptisterium, erbaut um 430; es erinnnert in der sechzehneckigen Grundrißanlage, so besonders in den radial gestellten Säulen, an S. Costanza, während der konstruktive Aufbau, namentlich in den Prinzipien des Strebewerks, Ähnlichkeit mit S. Vitale hat. Das Kuppelgewölbe setzt sich ohne weiteres auf die Bögen auf und diese auf 28 Säulen. Auch Oberitalien besitzt ein bescheidenes Werk der genannten Gattung in der Rotonda zu Brescia; dasselbe ist noch dem beginnenden 7. Jahrhundert zugehörig.

Sobald der Zentralbau auf Gemeindekirchen angewandt wird, nimmt

er gewaltige Dimensionen an. So wissen wir von S. Stefano Rotondo (Abb. 106) in Rom, daß die Kirche einen Durchmesser von nicht weniger als 65 m hatte. Ehedem vermutete man, daß hier ein antikes Bauwerk, ein Tempel oder ein Raum des Marcellium grande des Nero vorliege, heute ist man sich darüber einig, daß, wie Anastasius berichtet, S. Stefano unter dem Pontifikate des Papstes Simplicius (467—483) erbaut und dem hl. Stephan als erstem Märtyrer geweiht wurde. Gründerin mag Placidia, eine Enkelin der mit Theodosius II. vermählten athenischen Philosophentochter Athenaïs gewesen sein, zur Zeit, da die Macht und das Ansehen der Imperatoren im Verbleichen begriffen waren. Daher kann man sich auch die ärmliche Ausführung hinsichtlich der Materialien erklären. Erst als die Gewalt der Päpste im Steigen begriffen war, unter Theodor I., 642—649, wurde das Innere mit Marmorplatten getäfelt und mit musivischen Malereien versehen. Um die Kirche vor völligem Verfall zu bewahren, suchte Papst Nikolaus V. um die Mitte des 15. Jahrhunderts zu erhalten, was möglich war. Die alte Außenwand mußte ganz fallen, eine neue Mauer wurde in den zweiten Säulenkranz eingebaut, so daß der Durchmesser nunmehr auf 45 m reduziert wurde, wovon 23 m auf den Mittelraum entfallen.

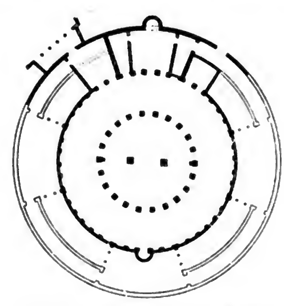


Abb. 106. S. Stefano rotondo zu Rom. Grundriß.

Dem über konzentrischen Kreisen entwickelten Grundriß (Abb. 106) entsprechen die Aufbauten mit ihren Abstufungen. 20 jonische Säulen und 2 Pilaster tragen ein gerades Hauptgesims, das seinerseits die durch 22 Rundbogenfenster durchbrochene Oberwand trägt. Dadurch, daß vier Schiffe vom Mittelringe ausgingen, wurde der Rundbau mit der Kreuzesform verbunden; es hat sich aber nur der nordöstliche Kreuzarm erhalten, so daß infolgedessen und wegen des Fehlens des zweiten Umgangs die ursprüngliche Erscheinung unvollständig ist und es unserer Phantasie bedarf, um sie uns angesichts des verkümmerten Zustandes gegenwärtig zu halten.

Auch über den kirchlichen oder profanen Ursprung von San Lorenzo (Abb. 107) in Mailand ist viel gestritten worden. Hie Hübsch, hie Kugler. Mit letzterem hat sich auch J. Burckhardt für die pro-



Abb. 107. S. Lorenzo Maggiore zu Mailand.

fane Provenienz ausgesprochen, doch hat sich die Mehrzahl der Gelehrten der Auffassung des altchristlichen Kirchenbauhistorikers Hübsch angeschlossen und die Ansicht der Zugehörigkeit des Bauwerks zu einer Palast- oder Thermenanlage dürfte nicht mehr viel Vertreter haben. Neuerdings plädieren eingehend für einen profanen Ursprung Dehio und v. Bezold; sie müssen aber doch schließlich gestehen, daß sie einen vollen Beweis für ihre Auffassung nicht gebracht haben. Die Existenz des Bauwerks im 4. Jahrhundert oder doch wenigstens im 5. Jahrhundert kann nicht bezweifelt werden. Der Brand von 1071 vernichtete die alten Malereien und Mosaiken. Nach einer nochmaligen, 1121 erfolgten Feuersbrunst erfolgt eine umfangreiche Erneuerung, 1573 stürzt die Kuppel ein. Die alsdann vorgenommene bis 1591 währende Restauration leiten Tibaldi und Bassi zwar sehr eingehend, sie verwischten aber viel von dem ursprünglichen Charakter.

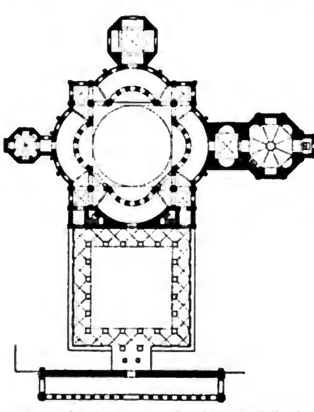


Abb. 108. S. Lorenzo Maggiore zu Mailand. Grundriß.

Der Grundriß (Abb. 108) zeigt ein in ein Quadrat eingeschriebenes Oktogon; demzufolge ist auch die Kuppel achtseitig. In die Schmalseiten des Oktogons schmiegen sich in zwei Geschossen übereinander halbkreisförmige Nischen ein, die mit dem zweigeschossigen Umgang in Verbindung stehen. Auf die altchristliche Zeit gehen im besonderen die Nebenkapellen zurück, während die vorgelegte Halle wohl noch älteren Datums ist. Der Aufbau (Abb. 107) erscheint auch in seiner jetzigen Gestalt recht malerisch. Von der herrlichen Raumwirkung sind bisher alle Architekten, die den Bau aufgesucht haben — es befinden sich dabei auch Meister wie Lionardo und Bramante — entzückt gewesen.

Nicht minder interessant, vielleicht in künstlerischem Betracht sogar noch verlockender ist San Vitale in Ravenna. Die Kirche erscheint neben S. Marco in Venedig als das bedeutendste von der byzantinischen Kunst beeinflußte Bauwerk auf italischem Boden, sie wurde noch unter Theodosius d. Gr. errichtet und auf Veranlassung

des Bischofs Ecclesius (524—534) in Angriff genommen. Der Schatzmeister der ravennatischen Kirche Julianus Argentarius wird auch als Fundator dieses Zentralbaus bezeichnet, dessen Konsekration im Jahre 547 stattfand. Die Verwandtschaft mit den byzantinischen Bauten, namentlich mit der sich um St. Sergius und Bacchus vereinigenden Gruppe und vornehmlich mit dieser Hauptkirche selbst ist unbestritten. Und in der Tat, blickt man auf die intimen Beziehungen, welche Ecclesius und Maximian zu Byzanz pflegten, so nimmt auch diese künstlerische Verwandtschaft nicht wunder. Jedenfalls war so die erwünschte Möglichkeit der Anregungen geboten.

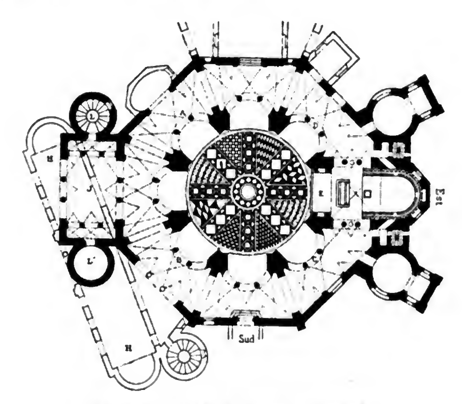


Abb. 109. S. Vitale zu Ravenna. Grundriß.

Von da bis zur Verwendung byzantinischer Künstler und autochthonen Baumaterials war nur ein Schritt. Es mag aber gleichzeitig gesagt sein, daß ich hier nach dem Vorgange anderer Kunsthistoriker nur eine Voraussetzung wiedergebe, für welche ein vollgültiger Beweis noch nicht erbracht ist. Es darf gewiß nicht außer acht gelassen werden, daß Ravenna auch seine eigene Bautradition hatte.

Nach diesen allgemeinen Angaben gehen wir zur Beschreibung des Werkes über. Den Grundriß (Abb. 109) bildet ein Oktogon von 35 m Durchmesser. Der Mittelraum zeichnet sich konzentrisch ein, so daß ein Umgang entsteht. Die Mittelpfeiler sind durch Rundbogen miteinander verbunden, die Archivolten der Nischen setzen sich jedoch



Abb. 110. S. Vitale zu Ravenna. Kapitell.



Abb. 111. S. Vitale zu Ravenna. Inneres.

nicht direkt auf die Kapitelle auf, sondern werden von Zwischenstücken, (Abb. 110), Kämpfern, abgefangen. Pendentifs (Abb. 111) vermitteln den Übergang von der achteckigen Grundgestalt in die Kuppelform. Die Kuppel selbst ist aus länglichen Töpfen konstruiert, wie sie schon die Antike kannte und wie man sie ähnlich in dem von der eingestürzten Kuppel von S. Stefano Rotondo herrührenden Schnitt wiedergefunden hat. Sieben halbrunde, durch Säulen geschmückte Nischen und der Altarraum entwickeln sich um 8 mächtige Pfeiler. Der Chorbau ist mit einem Kreuzgewölbe versehen, er wird von zwei runden Kapellen mit angeschlossenem Oblong flankiert.

Ein wesentlicher weiterer Annexbau ist die dem alten Straßenzuge folgende quer angeschlossene Vorhalle. Auch hier übt die imposante Raumdisposition einen geradezu überwältigenden Eindruck aus. Dazu trägt nicht wenig die Beleuchtung bei, die in den Seitenschiffen durch die Fenster der Umfassungswände, in der Kuppel durch acht Öffnungen erfolgt. Die Beleuchtung ist eine derart vollkommene, daß man noch ganz gut die Details erkennen kann, wobei unser Blick durch die völlig byzantinisch erscheinenden Würfelkapitelle gefesselt wird. Der die Felder einschließende Rahmen zeigt entweder geometrisches oder vegetabilisches Flechtwerk. Die Felder selbst sind, sei es durch eine Blüte, oder durch ein um einen geometrischen Kern gelegtes Rankenwerk filigranartig reliefiert, dergestalt, daß die Kapitelle von S. Vitale (Abb. 110 und 112) mit den antiken Kapitellbildungen nichts gemeinsam haben.

Die harmonische Gesamterscheinung der byzantinischen Bauten wird auch von S. Vitale erreicht. Deshalb erscheint auch hier der dort vorhandene Reichtum dekorativer Gestaltung. Vor allem nimmt die blendende musivische Ausstattung des Presbyteriums unser Auge gefangen; es sind dies Zeremonialgemälde von höchstem Kunst- und Kulturwert, zu denen die Zeichnungen nicht unwahrscheinlich vom Bischof Maximian von Byzanz selbst bezogen sein mögen (Abb. 113). Wir sehen den Kaiser Justinian nebst Gattin und Gefolge dargestellt. Alle Figuren erscheinen in reichgemusterten Gewändern. Die Kaiserin Theodora zeichnet sich vor den Hofdamen durch Krone und Nimbus aus, sie hält ein goldenes Weihgefäß und bewegt sich gemessenen Schrittes der Kirche entgegen, während ein Diener den Vorhang zurückschlägt. Auf den Kircheneingang weist ein auf einem kannelierten Postament stehender Kantharos hin.

Im Gegensatz zur prachtvollen inneren Dekoration steht das geradezu dürftige Aussehen der Fassaden. Die Kuppel kommt als solche gar nicht recht zur Erscheinung, sie ist vielmehr ummantelt und mit einem Zeltdach abgedeckt.



Abb. 112. S. Vitale zu Ravenna. Kapitell.

In konstruktiver Hinsicht bei weitem weniger bedeutend, in dekorativem Betracht aber immer noch ein hervorragendes ravennatisches Baudenkmal des 5. Jahrhunderts ist die Grabkapelle der Galla Placidia (Abb. 114), jetzt S. Nazario e Celso. Der Grundriß bildet ein lateinisches Kreuz, dessen Mittelquadrat Gelegenheit zum Aufbau einer Kuppel gab, also auch wiederum ein Zentralbau. Die Kreuzflügel sind mit Tonnengewölben überdeckt, deren Laibungsflächen ebenso mit farbigem Glasmosaik ausgestattet sind, wie diejenigen der Kuppel. Die

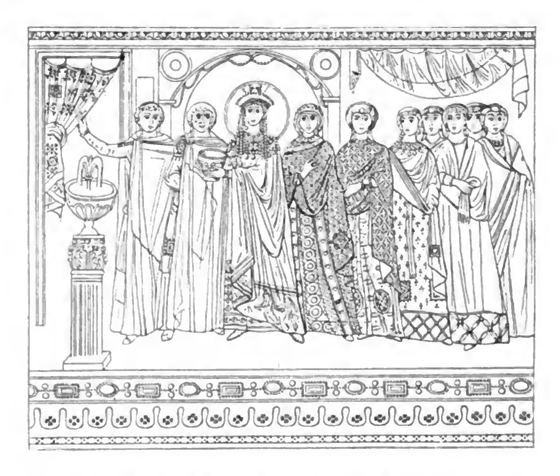


Abb. 113. S. Vitale zu Ravenna. Mosaik: Theodora mit ihren Hofdamen.

Ähnlichkeit des Grundrisses mit demjenigen der Apostelkirche in Mailand ist nicht von der Hand zu weisen.

Als die Ostgoten ihre Herrschaft in Italien geltend machten, wurde Ravenna als Vorort erwählt. Die Germanen brachten zwar keine selbständig entwickelte Architektur mit, fühlten aber gleichwohl das Bedürfnis, die vorhandenen Denkmäler früherer Epochen auch ihrerseits zu vermehren, und so war es natürlich, daß sie die Motive zu ihren Werken dem bereits bewährten Formenreichtum der West- und Oströmer entlehnten; ob aber das, was heute als Palast des Theo-

derich gezeigt wird, wirklich auch dem Schluß des 5. oder der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts angehört, kann füglich stark bezweifelt werden. Unverkennbar erscheint hier das Streben nach eigenen, allerdings auf vollkommen mißverständlicher Benutzung älterer Prinzipien beruhenden Formen.

Das bedeutendste Werk der germanisch-altchristlichen Baukunst in Italien ist das Grabmal des Theoderich in Ravenna (Abb. 115), das sich offenbar an ein jetzt nicht mehr vorhandenes Original der römischen Kaiserzeit anlehnt. Der Grundriß zeigt nach außen ein Zehneck, erscheint im Innern des Erdgeschosses als Kreuz mit Nischenbildung, im Obergeschoß rund. Die flache Kuppel besteht aus einem

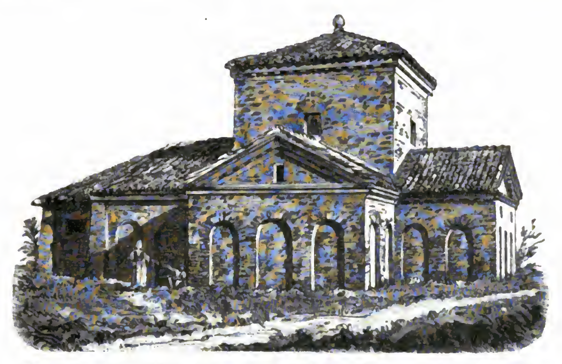


Abb. 114. Die Grabkirche der Galla Placidia (SS. Nazaro e Celso) in Ravenna.

Stück von 1 m Stärke und 10 m Durchmesser, der von den istrischen Steinbrüchen übers Meer herübergebracht wurde. Auch die Technik erinnert an die jenseits gelegene Küste, wo der in Spalato erbaute Palast Diokletians belehren konnte.

Unter der Herrschaft der Longobarden (570—774) wird zwar viel gebaut, aber wenig, was in architektonischem Sinne einen Kunstwert gehabt hätte. Ziemlich zu Ende des Longobardenregiments entsteht in Cividale ein Bau, der sich noch am ehesten einen Platz im Olymp der Architektur-Denkmäler gesichert hat: das Baptisterium in der Johanniskirche. Dasselbe wurde vom Patriarchen Calixtus von Aquileja (716—762) über oktogonalem Grundriß errichtet. Die Säulen sind

durch Archivolten miteinander verbunden. Bei dem hier vorliegenden weströmisch-altchristlichen Baucharakter muß man annehmen, daß nicht



Abb. 115. Grabmal des Theoderich in Ravenna.

longobardische Architekten, auf welche nur ganz wenige Eigentümlichkeiten hinweisen würden, den Plan entworfen haben, sondern eingesessene römische Bauleute.

Die romanische Baukunst.

Allgemeines.

Unter dem Einfluß des neu entstandenen römischen Reichs deutscher Nation vollzieht sich eine für die Kunst und im besondern für die Architektur wichtige Wandlung. Die byzantinische Starrheit der Religionsübung muß einer freieren Auffassung von der Bedeutung der christlichen Glaubenslehre weichen. So entstehen in großer Zahl kirchliche Bauanlagen, die immerhin genug Anklänge an die großartigen Schöpfungen des römischen Weltreichs aufweisen, um der ganzen Richtung den Namen zu verleihen.

Als präponderierend erscheint auch jetzt die basilikale Anlage im Grundriß, sie wird entsprechend den neuen Anforderungen an den Kult erweitert. Weit wesentlicher ist aber die Tatsache folgerichtiger Entwicklung des einen einheitlichen Organismus bildenden Aufbaus, als dessen Architekten wir die Träger der damaligen Kultur, die Geistlichen kennen lernen. Die Beteiligung des Laienelements erfolgt erst in späterer Zeit, der eigentliche romanische Stil währt etwa von 950 bis 1250 n. Chr.

Die Grundrißgestaltung beruht, wie bereits erwähnt, auf der basilikalen Anlage, welche aus der römischen Zeit über allemannische Kunstübung in den romanischen Stil übergegangen ist. Das in der altchristlichen Architektur vorhandene Streben nach Einheitlichkeit erhält in der romanischen Epoche seine Verwirklichung.

Die integrierenden Teile des Grundrisses der romanischen Kirche sind: Langhaus, Querschiff, Vierung, Chor und Lettner. Das Langhaus ist in der Regel dreischiffig, die Breite der Seitenschiffe geht in diejenige des Mittelschiffs 2mal auf. Das Querschiff zeigt die Breite des letzteren. Die Durchquerung beider erzeugt die Vierung, welche für die Gestaltung des Aufbaus und des Äußern ein Hauptmoment bildet. Der Chor hat meist die Größe des Vierungsquadrats mit anschließender, halbrunden oder polygonalen Apside; unter ihm befindet sich in der Regel eine gewölbte Krypta. Die Chorgestaltung, vermöge deren die

eigentliche Kreuzesgestalt gewonnen wird, zeigt so recht schon im Grundriß den Unterschied der altchristlichen und romanischen Basilika.

Bei reicheren Anlagen erscheint um den Chor herum ein Umgang, gegen den sich oft ein Kapellenkranz öffnet. Im Falle der Hinzufügung eines zweiten Chors werden die Portale an die Langseiten verlegt; erscheint ein zweites Querschiff, so entsteht die Form des Doppelkreuzes.

Der Aufbau des Innern entspricht in der Hauptsache dem Schema der altchristlichen Basilika; wir können deshalb auf die dort niedergelegten Ausführungen verweisen. Die Seitenschiffe erhalten oft nach dem Mittelschiff zu geöffnete Emporen, wie wir das auch schon in den späten Werken der altchristlichen Kunst gesehen haben. Neu ist, daß statt der Emporen häufig eine Galerie als Laufgang tritt.

Die Säule der romanischen Bauwerke erscheint in der Regel mit plumpem Schaft, doch erfolgt durch Kannelierung eine Milderung der Gedrücktheit. Die Basis ist attisch mit Plinthe und Eckblatt, nicht auch mit anderen Verzierungen. Das Kapitell lehnt sich in der ersten Zeit an den jonischen und korinthischen Stil an. Später wird eine eigene Form, das Würfelkapitell gewonnen, das nicht immer glatt zu sein braucht; geometrisches, vegetabilisches und figürliches Ornament erhöhen den malerischen Reiz desselben. Die Pfeiler sind quadratisch geformt, die Ecken werden abgefast oder ausgehöhlt, in letzterem Falle werden dünne Säulenstäbe in die Kehlungen hineingestellt. Nicht selten haben die Pfeiler Säulenvorlagen, durch deren Wiederholung an den vier Seiten ein sternartiger Grundriß gebildet wird. Der Arkadenbau, wie wir ihn bei den altchristlichen Bauwerken bereits kennen gelernt haben, wird rationell vervollkommnet; der Querschnitt der Bögen erfährt im besondern eine Bereicherung, die nicht selten an den Querschnitt der Pfeiler erinnert.

Die hölzerne Decke wird angewandt wie in der altchristlichen Zeit. Der romanische Architekt macht aber noch von der Wölbetechnik ausgiebigeren Gebrauch. Besonders beliebt ist das Kreuzgewölbe in der verfeinerten Form, in welcher die Grate halbkreisförmig gebildet sind, wodurch die sehr hübsch wirkende Überhöhung des Scheitels und die sog. gestochenen Kappen entstehen.

Die Fassadengliederung ist ungemein charakteristisch. Dieselbe äußert sich weniger in der Behandlung der Gesimse von Sockel und Wandabschluß, welche wie die attische Basis profiliert sind, sondern in der Gliederung und dekorativen Gestaltung der Wandflächen. Diesem Zwecke dienen Lisenen, Rundbogenfriese und Zwergsäulengalerien. Besonderes Gewicht wird auf die glänzende Dekoration der Portale

gelegt, die nicht nur in architektonischer Hinsicht sorgfältig gegliedert werden, sondern auch plastisch bedeutend erscheinen, wozu sich außer in den abgetreppten Wandungen vornehmlich im Tympanon verlockende Gelegenheit bietet. Auch die Fenster erhalten nicht selten Säulenschmuck. Die großen Radfenster, Rosen genannt, führen an der Fassade, sowie im Innern zu hübschen Lösungen, deren edle Wirkung auf den Beschauer nicht ausbleiben kann.

Hinsichtlich der Turmanlagen zeigt Italien eine große Abweichung gegenüber der nordischen romanischen Architektur. Während hier die Türme in organischer Verbindung mit der Kirche selbst stehen und denselben bei wiederholter Anwendung derselben ein höchst malerisches Gepräge verleihen, stellt sich in Italien der Turm nach dem Vorgange der altchristlichen Bauten abseits davon als selbständiges Werk. Er dient in solchem Fall lediglich als Glockenturm (Campanile). Nur der Vierungsturm verbleibt auch in Italien als Betonung des Vierungsquadrats.

Die ornamentale Formgebung operiert mit einer schier unermeßlichen Fülle. Da sehen wir verschlungenes Ranken- und Blattwerk, Flechtwerk, Schachbrett- und Schuppenmuster, Arabesken, Wellenlinien, Zickzack, sog. Diamanten, sowie Tier- und Menschenformen. Dazu kommt, daß man auch eine gewisse Farbenpracht der Bauglieder liebt, so daß der Ruhe des architektonischen Organismus ein heiterer Kolorismus gegenübersteht. Man versteht überdies durch die Farbengegenüberstellung des natürlichen Baumaterials hübsche Wirkungen zu erzielen. Schließlich mag noch hinzugefügt werden, daß den reichgestalteten Hauptportalen sich nicht selten Vorhallen vorlegen, wie sich eine solche noch bei Sant' Ambrogio in Mailand erhalten hat.

Denkmäler.

Bevor wir zur Betrachtung der spezifisch romanischen Bauwerke Italiens übergehen, müssen wir eine Kirche erwähnen, die sozusagen auf dem Übergange der altchristlichen Baukunst zu jenen steht: San Marco in Venedig (Abb. 116). Der Einfluß von Byzanz und Ravenna ist hierbei unschwer erkennbar; und ihrerseits ist die Kirche, bei der das basilikale Prinzip sich nicht zu sehr vordrängt, vorbildlich für die romanische Baukunst Venetiens geworden. Die Gründung erfolgte im Jahre 830 durch den Dogen Giov. Partecipazio; von einem 960 erfolgten Brande blieben nur die später erweiterte Krypta und die Apsiden verschont, alsdann begann 977 der Neubau, der nur langsam von statten ging; u. a. widmete Orseolo II. (991—1009) dem Bau seine Unterstützung. Erst nach 1052 erhält die Basilika durch den Dogen Dom. Contarini die Kreuzesform. Eine Einweihung fand 1085, eine weitere erst 1094 statt. Sowohl das 76.5 m messende Langhaus, als auch das Querhaus sind dreischiffig. Da über den Flügeln und über dem Vierungsquadrat Kuppeln gewölbt sind, sehen wir im Äußern insgesamt fünf Kuppeln. Die aus dem 12. und Anfang des 13. Jahrhunderts stammende, reich mit Mosaiken verzierte Fassade zeigt eine Fünfteilung und ist ein Meisterwerk für sich.

Das Innere (Abb. 117) erscheint als ein Meisterwerk der Raumkomposition von wahrhafter Großartigkeit und bietet in architektonischer Hinsicht eine wahre Fundgrube der verschiedensten Kreuzungen mannigfacher Epochen, namentlich ist die Bildung der Kapitelle der Säulen, die im Innern und Äußern etwa die Zahl 500 erreichen, von höchstem Interesse. Geradezu märchenhaft ist die Dekoration (Abb. 118) mit buntfarbigen Steinsorten, von denen die hauptsächlichsten wie Porphyr, Verde antico, roter Marmor, Cipollin und Pavonazetto hier genannt sein mögen. Auch der skulpturelle Schmuck nimmt in kunsthistorischer Beziehung eine hohe Stelle ein. Glücklicherweise hat S. Marco durch den Sturz des Campanile 1902 nicht gelitten, nur im Tympanon haben sich Risse gezeigt, die aber weitere Befürchtungen nicht einflößen. Mehr ravennatische Einwirkung verraten die Dome von Torcello und Murano. Ersterer blickt in seinen Hauptteilen auf ein überaus hohes



Abb. 116. Die St. Markuskirche in Venedig. Vorderansicht.

Alter zurück; er zeigt die Form einer Basilika. Er wurde 864 und 1008 eingehenden Wiederherstellungen unterzogen. Der Dom von Murano

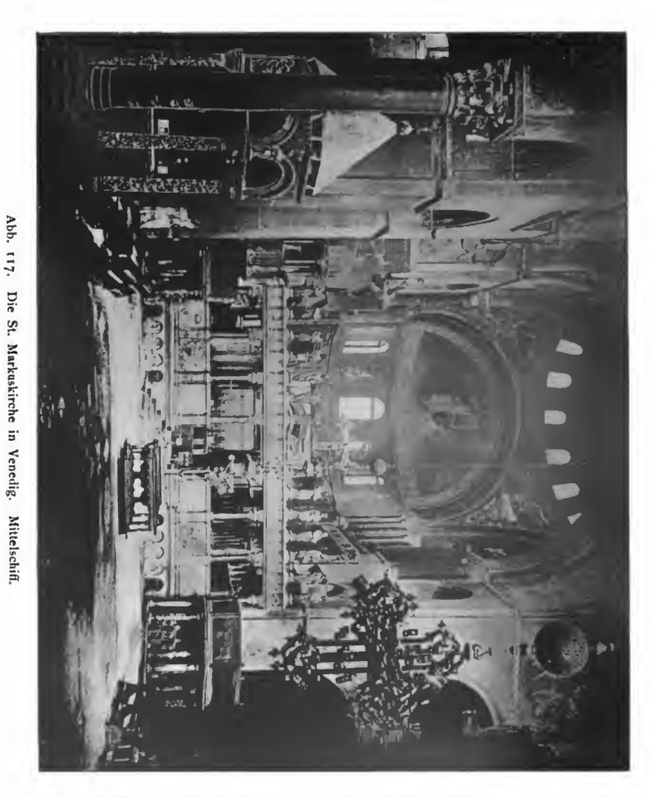


Abb. 117. Die St. Markuskirche in Venedig. Mittelschiff.

ist gleichfalls als Basilika im 10. Jahrhundert gegründet, seine Restauration erfolgte im vorigen Jahrhundert.

Mehr selbständige Gesinnung zeigen die Basiliken in der lombar-

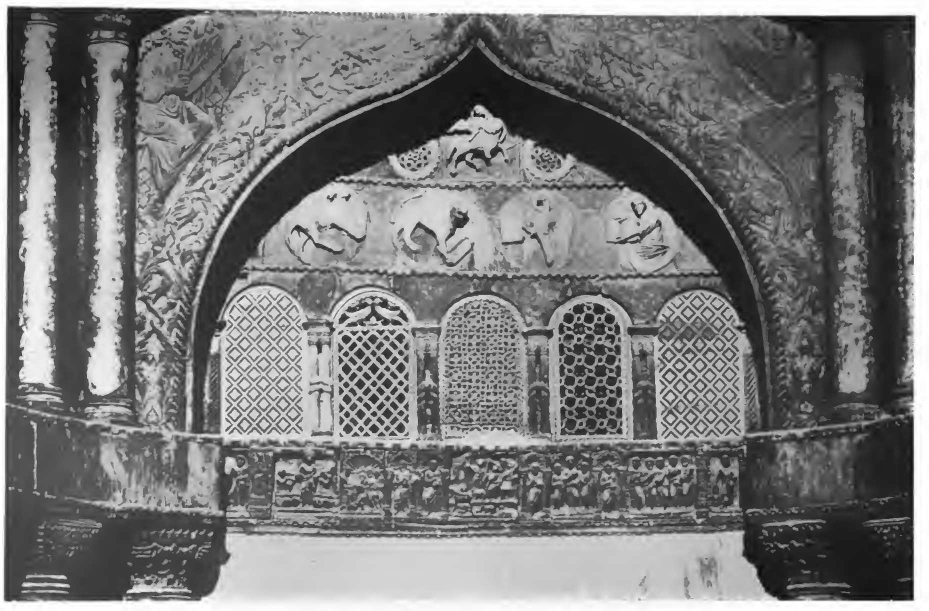


Abb. 118. Die St. Markuskirche in Venedig. Bogendetail.

dischen Ebene. Hier muß wegen des hohen Alters der Grundanlage S. Zeno in Verona (Abb. 119) zuerst genannt werden. Von diesem ältesten aus dem Ende des 6. Jahrhunderts stammenden Bau, sowie aus einem Umbau im 9. Jahrhundert ist nur wenig mehr vorhanden.



Abb. 119. Kirche S. Zeno in Verona.

Das Meiste gehört der Zeit von 901—1138 an; hierzu zählt auch die interessante Fassade, welche als äußerer Ausdruck innerer Gestaltung erscheint. In den Lisenen gelangt der Vertikalismus zur Herrschaft, welcher durch die dazwischengestellten Kuppelfenster der Galerie kaum beeinflußt wird. Am prachtvollsten ist das von den Bildhauern Nikolaus und Wilhelm geschaffene Portal und das mächtige Rad-

fenster von Briolottus, dessen Name in einer schwulstigen, an der Südwand des Innern befindlichen Inschrift angegeben ist. Dieses durch eine hinabführende Stufenanlage erreichbare Innere hat die Form einer flachgedeckten, dreischiffigen Pfeilerbasilika. Der erhöhte Chor ist erst 1421—1430 errichtet. Ebensowenig wie in S. Zeno erscheint in anderen Basiliken Oberitaliens ein Querschiff; ich verweise nur auf S. Ambrogio in Mailand, S. Antonio in Piacenza, den 1099 begonnenen Dom zu Modena und den Dom zu Novara, in welchem wir eine Vorstufe des Stützenwechsels erkennen. S. Savino in Piacenza, S. Pietro e Paolo in Bologna, 1014, sowie die wahrscheinlich im 12. Jahrhundert erbaute Cisterzienserkirche Chiaravalle bei Mailand sind Basiliken, denen die Emporen fehlen. Die Fassade des 1106 geweihten Doms zu Parma zeigt die Anordnung freundlich wirkender Galerien. Der 1135 geweihte Dom von Ferrara (Abb. 120) imponiert schon durch seine riesigen Dimensionen. Die Fassade besteht eigentlich aus einem System von drei nebeneinander gesetzten kleineren Fassaden, die aber an sich schon mächtige Abmessungen aufweisen. Auch hier sind die Galerien ein Mittel zur Belebung der Architektur, deren Mitte in einem zierlichen Vorbau eine angenehme Unterbrechung erfährt. Die Kathedrale zu Cremona (Abb. 121) zeigt einen etwas abweichenden Typus, in welchem die Dreiteilung der Fassade nicht konsequent durchgeführt erscheint. Spätere Architekturen sorgen vollends für die Zerstörung der harmonischen Wirkung. Gemeinsam ist sämtlichen lombardischen Werken dieser Epoche, daß die Haupt- und Seitenfassaden höchst unorganisch aneinanderstoßen; daher geht die Einheitlichkeit des Baugedankens verloren.

In Mittelitalien herrscht das System der altchristlichen Säulenbasilika vor, nur in der Ausstattung des Äußern und Innern verrät sich ein neuer Baugeist. In den Vordergrund treten dabei Pisa und Florenz, alsdann erst folgt Rom mit Werken, an denen zwar die Kosmaten ihre Künste anbringen, die aber in architektonischer Hinsicht unbedeutend sind.

Unter den Pisaner romanischen Bauten wird der Dom (Abb. 122) zeitlich immer vorangestellt, da inschriftlich als Gründungsjahr 1063 angegeben ist. Es mag dies im Hinblick auf unkünstlerische Kernbauten richtig sein, auch das Innere könnte in das 11. Jahrhundert hineinpassen. Vergleicht man aber die Fassaden des Doms, des Baptisteriums und des Campanile, so ist es klar, daß sie alle ungefähr einer Zeit angehören, etwa dem dritten Viertel des 12. Jahrhunderts, und in der Tat wird das Jahr 1174 als Vollendungsjahr des Domes bezeugt. Der Marmorbau stellt sich als fünfschiffige Basilika mit drei-

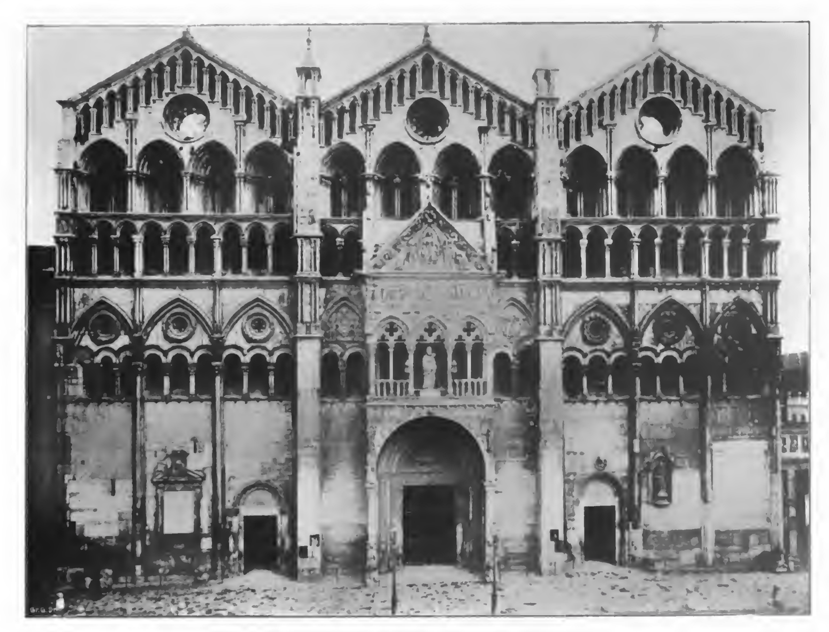


Abb. 120. Der Dom zu Ferrara.



Abb. 121. Die Kathedrale zu Cremona.

schiffigem Querhaus dar (Abb. 123). Über der Kreuzung erhebt sich eine elliptische Vierungskuppel, über den gewölbten Seitenschiffen ziehen sich Emporen entlang; daß die Emporen auch im Querschiff weiter-

geführt werden, muß als etwas Eigenartiges angesehen werden. Das Mittelschiff zeigt eine Holzdecke. Die Säulen haben offenbar antiken



Abb. 122. Der Dom zu Pisa.

Architekturwerken angehört, wie die Verschiedenheit der Durchmesser und Höhen unschwer erkennen läßt. Als Architekt war dabei, wie inschriftlich beglaubigt ist, Busketus tätig. Die Fassade ist durch Pfeiler,

Bogen und Säulen gegliedert, worüber sich noch die Giebelpartie entwickelt. Das 1153 von Diotisalvi gegründete, in seiner äußeren Erscheinung mit späteren Zutaten versehene Baptisterium, ein kuppelgedeckter Rundbau, zeigt, wie bereits angedeutet, eine dem Dom sehr verwandte Architektur, wie sie auch der 1174 gegründete Campanile bekundet. Er steht dicht beim Dom und erhebt sich in 7 Stockwerken übereinander. Es ist der sog. schiefe Turm, dessen schräge Stellung auf eine Bodensenkung zurückzuführen ist. Für die dieser Epoche angehörigen Bauten in Lucca, Siena und Pistoja waren die genannten Pisaner Architekturen vorbildlich, das zeigt sich besonders an San Michele in Lucca.

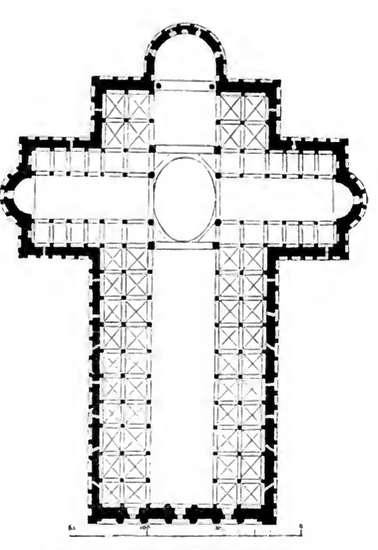


Abb. 123. Grundriß des Domes zu Pisa.

Bei den romanischen Florentiner Bauten verrät sich ein feines Gefühl für Raumwirkung. Das edelste Werk dieser Gattung ist S. Miniato (Abb. 124), die bei Florenz gelegene Klosterkirche, welche zwar 1013 gegründet, deren Architektur aber wohl etwas späteren Datums ist. Die dreischiffige Basilika hat wegen ihres edel ausgebildeten Schwibbogensystems und der harmonischen Raumkomposition Berühmtheit erlangt. Im Innern ist noch der Dachstuhl sichtbar. Gesimse, Kapitelle und andere Details verraten den Wiederbeginn des Studiums antiker Baudenkmäler, ein Streben, das sich auch beim Baptisterium von Florenz ausspricht. Man ist sich heute nämlich darüber ziemlich einig, daß der Bau unter Benutzung der konstruktiven Prinzipien des Pantheons errichtet worden ist. Nach dem Vorgange Kuglers nehmen auch Dehio und v. Bezold als Bauzeit die Wende

vom 11. zum 12. Jahrhundert bis in die erste Hälfte des letzteren hinein an. Der Grundriß zeigt eine achteckige Figur von 25.6 m Durch-



Abb. 124. Klosterkirche San Miniato bei Florenz.

messer. Dadurch, daß die Eckpfeiler um mehr als das Doppelte die Stärke der geraden Mauern übersteigen, bilden sich in letzteren Nischen,



Abb. 125. Cappella Palatina zu Palermo.

in die je zwei Säulen hineingestellt sind. Im Obergeschoß sind Emporen sichtbar, die eine dekorative Pilasterarchitektur zwischen sich lassen. Ein achtseitiges, spitzbogiges Klostergewölbe schließt den Raum nach obenhin ab. Leider vermißt man eine genügende Beleuchtung, im Gegensatz zum Pantheon, wo wir dieselbe geradezu ideal nennen konnten. Der Kern besteht aus Macignoquadern, welche mit schwarzen und weißen Marmorflächen verkleidet sind. Dieser Wechsel des Gesteins kommt namentlich der in drei Stockwerken aufsteigenden Fassade sehr zu statten.

Florentiner Einfluß, aber auch lombardischer machen sich im Süden, so in Toscanella geltend. Ein verkümmertes Querschiff zeigt daselbst die 628 gegründete, aber 1039—1090 in jetziger Form umgebaute Kirche S. Pietro, welche einer andern Kirche in Toscanella S. Maria als Vorbild diente. Diese wurde 1206 geweiht, aber viel großartiger ausgebaut als jene.

In Unteritalien und namentlich in Sizilien begegnen sich römische, byzantinische und maurische Elemente, so daß die romanischen Bauten hier die Stilreinheit durch malerische Wirkung ersetzen. Über der Kreuzung erscheint in der Regel eine Kuppel, die Verbindung des Turmes mit der Kirche ist sicherlich auf normannische Einflüsse zurückzuführen. Die Dekorationskunst feiert namentlich in der musivischen Technik wahre Triumphe, so in der Cappella Palatina (Abb. 125), der Schloßkapelle zu Palermo. Diese dreischiffige Pfeilerbasilika wurde 1129—1156 erbaut, die Form der Kapitelle ist korinthisch. Die Mosaiken gehören dem Jahre 1506 an, wurden aber später erneuert. Der Ambon stammt noch aus dem 12. Jahrhundert. Die Gesamtlänge des Baus beträgt 32 m, die Breite 13 m. Die Decke des Mittelschiffs weist eine prächtige Stalaktitenbildung auf. Die Kuppel steigt aus dem Achteck auf und setzt sich in die Kreisform über.

Noch mehr offenbart sich die durch den Sarazenismus gegangene normannische Kunst im Dom von Monreale (Abb. 126), dessen Bau von Wilhelm II. 1173 begonnen, 1182 zur Metropolis des Erzbischofs bestimmt und 1189 vollendet wurde. Der Grundriß zeigt etwa die Form des lateinischen Kreuzes. Der Hauptapsis stehen zwei Nebenapsiden zur Seite. Das Langhaus ist dreischiffig, der Dachstuhl sichtbar. Das Innere zeichnet sich durch edle Raumverhältnisse und die glänzende Entfaltung musivischer und malerischer Pracht aus. Die Kapitelle sind der römisch-korinthischen Ordnung nachgebildet; die Schäfte der Säulen mit Mosaiken verkleidet. Von besonderer Phantastik sind ferner die zum Teil gekuppelten Säulen (Abb. 127 u. 128) des Benediktinerklosters in Monreale; auch hierbei spielen die musivischen Dar-



Abb. 126 Der Dom zu Monreale. Inneres.

stellungen eine entscheidende Rolle. Die Außenseite des Doms von Monreale (Abb. 126) ist ziemlich vernachlässigt, bis auf den Chor, auf dessen Dekoration eine größere Sorgfalt verwendet worden ist.



Abb. 127. Benediktinerkloster zu Monreale. Säulenbündel im Hofe.



Abb. 128. Benediktinerkloster zu Monreale. Gekuppelte Säule im Hofe.

Ähnliches erkennen wir am Dom von Cefalù, der bereits von Wilhelms II. Großvater Roger II. 1131 aus Erkenntlichkeit für die Erlangung des Königstitels erbaut worden ist. Hier wie dort ist die Decke aus Holz. Die Mosaiken der Chorpartie nehmen auch in dieser Kirche unseren Blick gefangen, sie rühren noch aus der Zeit Rogers II. selbst her; als Jahreszahl der Vollendung ist 1148 inschriftlich bezeugt. Kehren wir nach Palermo zurück, so finden wir hier mehrfach erhebliche Spuren normannischer kirchlicher Baukunst. Wohl hat das Innere des Doms zu Palermo keinen Anspruch mehr, an dieser Stelle historisch eingeordnet zu werden, denn dasselbe ist im wesentlichen ein dem Fernando Fuga zuzuschreibendes Erzeugnis der Renaissance und des Barock, aber die äußere Gestalt des Baus zeigt noch alle Elemente sarazenisch-normannischer Kunst, namentlich im Südportal und der Chorpartie, die noch dem Ende des 12. Jahrhunderts angehören. Das Mittelportal ist von 1303. Der Bau der Westfassade fällt in die Zeit 1350 bis 1360, der Vorhalle 1426—1458. Andere palermitanische Bauten dieser Epoche sind S. Maria dell' Ammiraglio und San Giovanni degli Eremiti von 1132, mit einem Kreuzgang von 1148. Man ist auf die Erhaltung dieses Zeugnisses einer ehemaligen Glanzzeit ganz besonders bedacht; die Kirche ist jetzt freigelegt.

Auch in Unteritalien hat der romanische Stil einige Hauptwerke gezeitigt. Leider bietet uns das Innere der 1110 gegründeten Kathedrale S. Maria Immaculata zu Trani wegen der störenden Zutaten keinen ungetrübten Genuß mehr. Dagegen ist das Äußere mit dem edel gegliederten Hauptportal und den Türen des Barisanus immer noch geeignet, schönheitstrunkene Blicke auf sich zu ziehen. Die Kathedrale S. Maria Assunta von Altamura, eine dreischiffige Basilika, imponiert durch die Lage; die Kathedrale S. Maria Maggiore zu Siponto, 1117 gegründet, ist sehr zerstört und heute in einer Einöde gelegen. Die 1087 gegründete dreischiffige Kathedrale von Ravello hat besondere Berühmtheit wegen ihrer 1179 geformten Erztüren und noch mehr wegen der Ambonen (Abb. 129) erlangt. Besonders prachtvoll durchgebildet ist der rechts gelegene Ambon, dessen sichtbaren Teile durchweg mit musivischem Beiwerk geschmückt sind. Er ist ein Werk des Niccolò di Foggia und von einem Reichtum wie er nur selten an solchen, an sich schon hübsch ausgestatteten Arbeiten zu finden ist.

Mehr als hundert Jahre älter als die Erztüren von Ravello sind diejenigen der Kathedrale von Amalfi, sie stammen noch aus der Mitte des 11. Jahrhunderts. Die Kirche selbst gehört dem 10. Jahrhundert und einem Umbau von 1208 an. In beiden Bauwerken er-



Abb. 129. Die Kathedrale zu Ravello. Ambon.

scheint der normannische Stil, unter Beimengung, in Ravello sarazenischer, in Amalfi lombardischer Zutaten. Die schon im 9. Jahrhundert gegründete, 1077—1084 von Robert Guiscard umgebaute Kathedrale

zu Salerno, deren mit antiken Säulen geschmückter Vorhof noch aus diesem Umbau herrührt, die 1106 geweihte Kathedrale zu Gaëta



Abb. 130. Der Dom zu Modena.

und die Kathedrale von Rapolla zeigen indes gleichfalls besondere, namentlich musivische Schönheiten.

Zum Schluß seien noch einige Baumeister genannt, welche in der

romanischen Baukunst eine Rolle gespielt haben. Am frühesten treten die Comaciner Meister auf, sie sind sowohl Baumeister als Unternehmer und stammen aus der Umgegend von Como und aus diesem Ort selbst. Ihre Tätigkeit ist schon im 6. Jahrhundert nachweisbar; sie nannten sich mit Vorliebe Tedeschi und versorgten nicht nur Italien, sondern auch Deutschland und Spanien mit Baumeistern und Werkleuten; auch Jacopo Tedesco, dessen Name uns beim Bau von S. Francesco in Assisi bekannt wird, gehört wohl zu diesen Comacinern. Man ersieht daraus auch, ebenso wie aus den noch folgenden Namen, daß es gar nichts Seltenes war, daß die Baumeister dem Laienstande angehörten. So war auch Lanfrank, der 1099 den Dom von Modena (Abb. 130) anlegte, kein Geistlicher. Eine Inschrift an der östlichen Vorhalle von S. Maria Maggiore in Bergamo lehrt uns als Baumeister den Magister Fred kennen, und gleichfalls inschriftlich bezeugt sind als Baumeister von S. Zeno in Verona der Magister Martin und als Architekt der großen Rose daselbst der bereits genannte Briolotus. Wir begegnen hier nur wenigen Namen von Laien, sie beweisen aber, namentlich wenn man die lobpreisenden Inschriften liest, daß sich das Laienelement bereits eine recht beneidenswerte Position im Bauwesen der romanischen Zeit zu sichern wußte.

Die gotische Baukunst.

Allgemeines.

Die Wiege des gotischen Stils liegt in Nordfrankreich. Von dort nahm die Gotik ihren Weg nach Deutschland und Italien ungefähr zu gleicher Zeit. Wenn sich auch schon Anfänge in den letzten Werken der romanischen Architektur zeigen, so kann doch von einer allgemeinen Einführung der Gotik erst mit ihrem Einsetzen im 12. Jahrhundert die Rede sein. Die Blüteepoche gehört alsdann ins 13. und die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts.

Das System des Grundrisses deckt sich mit dem der gewölbten romanischen Basilika. Nur in der Bildung des Querhauses und Chors entstehen reichere Figuren neben den einfachen, auf Grund des alten romanischen Chorschlusses basierenden Herleitungen.

Während in Frankreich und noch mehr in Deutschland der Vertikalismus die Hauptrolle spielt, tritt derselbe in der italienischen Gotik soweit zurück, daß er mit dem Horizontalismus fraternisieren muß; es kommt sogar vor, daß der letztere das Übergewicht gewinnt. Die Pfeiler zeigen in Italien meist einen runden Querschnitt, aber auch viereckige oder achteckige Querschnitte erscheinen; an den Pfeiler lehnen sich vier oder acht Dienste: es sind Halb- oder Dreiviertelsäulen, von denen die die Längs- oder Querrippen auffangenden, alte Dienste heißen, wohingegen die jungen Dienste den Kreuzrippen als Wurzel dienen. Oft findet noch eine weitere Entwicklung der Grundfigur statt, so daß über derselben ein Bündelpfeiler entsteht, jene echt gotische Form, die so schön den Sinn des Emporstrebens zum Ausdruck bringt. Wie der ganze Pfeiler, so erhalten auch die Dienste ihren besonderen Sockel mit Wulst; auch das Eckblatt darf nicht fehlen, wenigstens erscheint es so oft, daß man gut von einer Regel sprechen kann. Die Kapitellform, die eigentlich kaum den aufstrebenden Charakter des Pfeilers behindert, ist grundverschieden von der antiken Kapitellbildung; dieselbe hat nicht die statische Wichtigkeit wie in der Antike.

Der Gewölbebau erreicht in der gotischen Baukunst eine Vollendung wie nie zuvor, alle statischen Möglichkeiten werden dabei in Rechnung

gestellt. Der Spitzbogen ermöglicht die Überwölbung jeder beliebigen polygon gestalteten Grundfigur. Daher erscheint der überwölbte Raum der Gotik wie aus einem Guß. Der Breitenwirkung des Innern steht das aufstrebende Element der Rippen gegenüber. Einen Ruhepunkt in der bewegten Deckenbildung bietet jedesmal der Gewölbe-Schlußstein, der durch pflanzliches oder figürliches Ornament ausgezeichnet ist.

Das Strebesystem ist ein Hauptmerkmal des gotischen Stils; die Streben dienen als Widerlager, denn sie nehmen den Seitenschub der aus dem Innern nach außen hinwirkenden statischen Kräfte auf. Die zweckmäßige Form erhält aber zugleich eine künstlerische Zutat durch reizvolle Ausgestaltung mit Türmchen, Fialen, Krabben und Kreuzblumen. Fratzenhafte Wasserspeier erhöhen die Phantastik. Die Fenster sind in der italienischen Gotik nicht von der Breite, wie wir sie im Norden antreffen; sie werden spitzbogig geschlossen und durch Stabwerk gegliedert, Maßwerk schmiegt sich in die Gliederung oberhalb ein. In die geometrische Linienführung des Maßwerks fügen sich Rosetten und sog. Pässe ein, wodurch Muster höchster Schönheit entstehen. Die einspringenden Winkel der Pässe nennt man Nasen. Die Verwendung des Maßwerks beschränkt sich aber nicht lediglich auf die Fenster, auch Galerien, Triforien, Wandflächen und Wimperge können dadurch reich gegliedert werden. Letztere zeigen sich vornehmlich über Fenstern und Portalen als schräg ansteigendes Dach. Die Portale erscheinen übrigens als die Nachfolger der romanischen Bildungen gleicher Gattung, aber mit gotischen Zutaten, u. a. finden Statuen in den Laibungskehlen Platz.

Trotz des üppig sprießenden aufstrebenden Elements hat die italienische Gotik nicht den ätherischen Charakter der nordischen Gotik. Durch reichliche Zuführung von Horizontallinien und breite Gesimsbildungen wird die Breitenrichtung gefördert. Dazu kommt, daß Turmanlagen von der Großartigkeit der nordischen Werke gar nicht vorkommen, daß dieselben vielmehr abseits vom organischen Zusammenhange, wie schon in alter Zeit dastehen. Dagegen überbieten sich die Fassaden, namentlich die des Mittelschiffs, in überfließender, fast spielender Dekoration vornehmlich mit musivischen Künsten. Die Gotik verschwindet übrigens in Italien früher als anderswo unter dem machtvollen Siegeszug der früh auftretenden Renaissance.

Denkmäler.

Der Kirchenbau.

Auf unserem Wege zu den oberitalienischen Denkmälern dieser Epoche begegnen wir zuerst einem Werke, das auf dem Übergange von der Romantik zur Gotik steht: S. Andrea in Vercelli. Die Kirche wurde dreischiffig auf Grund clugniacensischer Baugewohnheiten 1219—1224 von Thomas Gallo erbaut, mit der Leitung wird der Name Brighinta in Verbindung gebracht. Über der Vierung erhebt sich eine achteckige Kuppel. Im Äußern und Innern erscheinen Anklänge an Motive der Kathedrale von Laon. Eine große Rolle hinsichtlich der Verbreitung der gotischen Bauformen spielen die Orden der Franziskaner und Dominikaner. Unter ihrem Einflusse entsteht S. Francesco zu Bologna; diese Kirche wurde 1236—1245 als erste hervorragende dreischiffige Backsteingewölbekirche von Marco Bresciano erbaut, cisterziensische Baugewohnheiten haben dem Bau seinen unverkennbaren Stempel aufgedrückt. Die Chorbildung weist auf Clairvaux und Pontigny hin. Der kleine Campanile stammt von 1261, der große, gleichfalls ein hübscher Backsteinbau, wurde von Bonino und Niccolò um 1400 erbaut. Der Gründungszeit nach älter als die ebengenannte Kirche ist Sant' Antonio zu Padua. Die großangelegte Kirche, deren Bau bereits 1232 begann, nimmt geradezu eine Sonderstellung ein, denn es kreuzen sich in ihr byzantinische, romanische und gotische Bauprinzipien. So klingt der Grundriß, über dessen lateinischem Kreuz sich 6 Kuppelgewölbe weiten, an S. Marco in Venedig an, das basilikale System, sowie die Pfeiler an die romanische Kunst und die interessante kapellengeschmückte Choranlage mit ihren Rippengewölben an gotische Bautradition, speziell an S. Francesco zu Bologna und indirekt an Clairvaux und Pontigny.

Einem eigenen Typus begegnen wir in anderen Gewölbekirchen; in ihnen findet ein Stützenwechsel nicht statt, die Rundpfeiler sind schlank und die Seitenschiffe streben nach größerer Höhe. In letzterem Betracht muß zuerst S. Lorenzo in Verona, eine kleine dreischiffige Kirche, genannt werden, deren Teile von 1280 hier in Rede stehen,

und alsdann die bei weitem größere Franziskanerkirche S. Maria gloriosa de' Frari in Venedig, deren aus dem Neubau von 1330 herrührenden Bauanlage dem obigen Typus entspricht. Am ausgereiftesten zeigt dieser sich in der Dominikanerkirche S. Giovanni e Paolo in Venedig, die bald danach (1333—1390) entstand, und in Sant' Anastasia in Verona (Abb. 131), welche mit der venetianischen Frarikirche hinsichtlich der Begründung dieses Typus in Wettstreit zu treten berechtigt ist. Der Bau der ältesten Teile der letzteren stammt von 1250, Sant' Anastasia rührt von 1261 her. Es ist ein hübscher

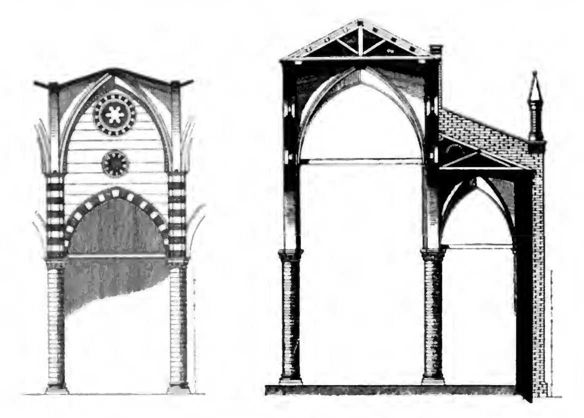


Abb. 131. S. Anastasia in Verona. System und Schnitt.

Bau von ziemlich schlanken Verhältnissen. Die Beleuchtung des Innern geschieht zumeist durch die Rundfenster in den Oberwänden des Mittelschiffs.

Die vollendetsten Werke italienischer Gotik erscheinen in Oberitalien erst im 14. Jahrhundert. Der Bau von S. Petronio in Bologna (Abb. 132) wurde erst 1388 beschlossen. Man übertrug die Anfertigung der Pläne dem Architekten Antonio di Vicenzio, danach formte er unter Beihilfe des Servitutengenerals Fra Andrea Manfredi ein Modell im Großen. Zur Gründung kam es zwei Jahre später. Das Werk war in nahezu fabelhaften Dimensionen gedacht. Man disponierte über

einen Raum, der die doppelte Fläche des Florentiner Doms betrug. Es ist, als ob der Ruhm der Florentiner die Großmannssucht der Bolognesen nicht ruhen ließ. Wie so oft im Leben blieb auch hier



Abb. 132. Basilica di S. Petronio in Bologna.

das Wollen hinter dem Können zurück, denn ausgeführt wurde nicht mehr als das Langhaus und ein Teil des Querschiffs, so daß das jetzt Vorhandene lange nicht an die Großartigkeit der Florentiner Schöpfung heranreicht. Selbst die höchst beachtenswerte Marmorfassade bleibt zurück. Das System des Mittelschiffs, einschließlich der oberen Partie,

teilt San Petronio mit dem Florentiner Dom. In einer Hinsicht aber ist San Petronio dem andern Werke, wie überhaupt jedem Bau der italienischen Gotik voraus, d. i. in der Raumwirkung des Innern, es ist der vollkommenste Innenraum, den wir an den Kirchen jener Epoche kennen. Die Länge beträgt 117 m, die Mittelschiffsbreite 15 m, halb so breit sind die Seitenschiffe, die Höhe des Mittelschiffs erreicht 40 m, die Seitenschiffe bleiben dagegen um 15 m zurück. An sich betrachtet sind dies immerhin recht respektable Maße, die ihrerseits den Neid anderer Bauwerke hervorrufen könnten.

Setzt man jedoch daneben die Maße des Doms zu Mailand, so kann man unschwer feststellen, daß die autokratischen Visconti zu er-

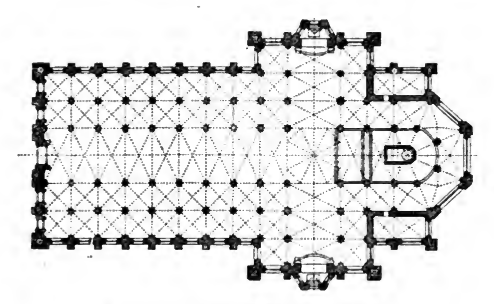


Abb. 133. Der Dom zu Mailand. Grundriß.

reichen verstanden, was den republikanischen Bolognesen versagt blieb: die Länge beträgt 148.1 m, die Mittelschiffsbreite 18 m, dessen Höhe 50 m, die Breite der 5 Schiffe zusammen 57.67 m, die Länge des Querhauses 87.8 m. Somit ist der Dom zu Mailand dem Rauminhalt nach die größte gotische Kirche der Welt. Sie wurde von Gian Galeozzo Visconti, der seit 1386 am Werke ist, begründet; ein zweites Gründungsdatum verzeichnen die Domakten und zwar das Jahr 1387. Der Grundriß (Abb. 133) zeigt ein fünfschiffiges Langhaus, dreischiffiges Querhaus und Chor mit Umgang ohne Kapellenkranz; er ist von hoher Vollendung und vermutlich von einem unbekannten Architekten deutschen Ursprungs, denn, als die in ganz Italien als berufsmäßige Kirchenbauleute beschäftigten Campionesen, an ihrer Spitze Marco und Simone, mit der Bauausführung betraut wurden, lag der Plan bereits vor. Seit 1389 ist

der Franzose Nicolas de Bonneaventure Bauleiter, 1391 sind Johann Annex und Heinrich Arler von Gemünd, 1394 Ulrich von Ensingen



Abb. 134. Der Dom zu Mailand. Gesamtansicht.

und seit 1399 der Pariser Jean Mignot am Werke. Sie alle hatten zur Frage der statischen Berechnung des Baues, die als fehlerhaft angesehen wurde, Stellung zu nehmen, bezw. Verbesserungsvorschläge zu machen. Die Konsekration erfolgte 1418 durch Papst Martin V.

selbst. Damals war Filippo degli Organi Bauleiter. Das Innere war zur Zeit der Einweihung im wesentlichen fertig, und will man die Mailänder Gotik des Mittelalters beurteilen, so hat man sich vornehmlich an das Innere zu halten. 1481—1485 war Johann Niesenberger, der gleich eine Menge deutscher Werkleute mit sich führte, am Dom tätig; unter ihnen befanden sich auch Bildhauer, die an der Marmorfassade mitwirkten, für welche auch Amadeo und Dolcebuono als Mitarbeiter gewonnen waren. Unter ihrer Mithilfe fertigte Francesco di Giorgio ein neues Modell. Mit die schönsten Statuen entstanden unter den Händen Christoforo Solaris und seiner Sippe, sowie Agostino Bustis. Unter der Oberleitung Vincenzo Seregnos und noch mehr Pellegrino Tibaldis erhielt der Bau Zutaten, welche die Einheitlichkeit desselben erheblich beeinträchtigten. Wie die Fassade (Abb. 134) heute dasteht, hat man sie mit Recht ein Museum von Bildwerken genannt: alle Fronten sind mit kulturellem Schmuck völlig übersät, die ornamentale vegetabilische und figurale Dekoration erscheint hier in einem Umfange wie an keinem andern Kirchenbauwerk. Betrübend ist, daß sich ein nicht unerheblicher Teil der Marmorwerke im Zustand der Verwitterung befindet. Am Fußboden des Hauptturms z. B. sind Auswaschungen entstanden, in welche sich das Wasser setzt. Daß ein solcher Zustand nicht zur Konsolidierung der so durchaus unzuträglich in Anspruch genommenen Bauteile beiträgt, kann man sich unschwer vorstellen.

Um die Erforschung der Baugeschichte des Doms hat sich der auch sonst rühmlich betätigte Camillo Boito verdient gemacht. A. G. Meyer hat in neuerer Zeit stilkritische Untersuchungen über die Dekoration des Doms angestellt.

Zehn Jahre nach Gründung des Mailänder Doms, i. J. 1396, geht der Herzog Giov. Galeazzo Visconti an die Grundsteinlegung der Certosa bei Pavia, und auch hier stoßen wir wieder auf den Campionesen Marco als Bauleiter. In Frage kommt in dieser Epoche nur das in mittleren Abmessungen errichtete Innere, dessen Raumdisposition prachtvoll zur Geltung gelangt. Während diese im Grunde genommen noch an romanische Baugewohnheiten erinnert, erscheint andererseits im Detail bereits ein Beiwerk, das auf renaissancistische Ideen hinweist. Ähnliche Gedanken steigen dem Betrachter des Doms zu Como auf, auch dieser ist 1396 und zwar von Lorenzo Spazi begonnen und durch hübsche Raumwirkung ausgezeichnet, verfällt aber in seinem 1513 beendeten Umbau der Frührenaissance. Der Chorbau wurde sogar erst 1519 vollendet, gehört dafür aber auch bereits der Hochrenaissance an.

Wie im Norden, so entstehen auch in Mittel- und Unteritalien

Kirchen, die dem Einfluß der immer mächtiger werdenden Bettelorden unterliegen. Im Vordergrunde des Interesses steht dabei S. Francesco in Assisi. Die Unterkirche wurde 1228 am Tage der Heiligsprechung des hl. Franciscus begonnen, 1235 geweiht. Vollendet war die ganze Anlage damals noch lange nicht, denn wir wissen, daß der Mönch Filippo de Campello, von dem jedoch nicht feststeht, daß er auch Techniker war, einundzwanzig Jahre lang und zwar bis 1253 den Weiterbau der Oberkirche und des Turms betrieb. Mit dem Bau der Kirche wird der Name Jacopo Tedeschis, eines Deutschen oder doch wenigstens lombardischen Meisters, der mit deutscher Gotik vertraut war, in Verbindung gebracht. Der Grundriß (Abb. 135) zeigt die bei größeren Werken selten vorkommende Form der einschiffigen Anlage. An die vier Quadrate des Langhauses schließt sich ein Quer-

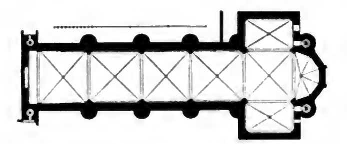


Abb. 135. S. Francesco in Assisi. Grundriß.

haus mit nahezu halbrunder Apsis an. Die Architektur weist nach Norden hin, entsagt aber nicht völlig italienisch-gotischen Motiven; in den Einzelheiten ist französischer Einfluß, im besonderen derjenige der burgundischen Schule unverkennbar. Besondere Berühmtheit hat die Unterkirche durch die Freskenmalereien erlangt, in denen sich vornehmlich die bewunderungswürdige Kunst Giottos offenbart.

San Francesco in Assisi war nicht nur eine gewölbte Kirche, auch die Dachpfetten wurden von in Backstein ausgeführten Kreuzrippen getragen, was jedenfalls als „ein höchst monumentales Vorgehen“ aufzufassen ist. Leider fand das hier gegebene Beispiel keine rechte Nachfolge, denn die Mehrzahl der Ordenskirchen zeigt einen hölzernen, zumeist sichtbaren Dachstuhl. Es sind in der Regel fast durchweg nüchterne Ziegelrohbauten, wie die 1220 begonnene, hübsch gelegene Kirche S. Domenico in Siena, die um die Mitte des 13. Jahrhunderts erbaute S. Caterina und die sich unweit davon erhebende Kirche S. Francesco in Pisa. Einfache Franziskanerkirchen finden sich auch in Siena, 1236, Pistoja und Cortona.

Ungleich hervorragender, als alle ebengenannten Kirchen, ist S. Croce in Florenz. Zwar hat sie mit ihnen die Form des sichtbaren, hier leider weiß gestrichenen Dachstuhls gemeinsam, sie geht aber sowohl in den Maßen, wie in der Ausstattung weit über die Disposition gewöhnlicher Kirchen derselben Gattung hinaus. Als Grundriß erscheint das lateinische Kreuz. Das ziemlich kahle Innere ist wesentlich auf perspektivische Wirkung berechnet und Arnolfo di Cambio, welcher den Plan entworfen und seit 1294 den Bau leitete, hat sich darin als glänzender Raumbeherrscher ein Denkmal gesetzt. Die Länge des Innenraumes (Abb. 136) reicht nahezu an 150m heran. Die Einweihung erfolgte erst 1442 in Gegenwart des Papstes Eugen IV. Die Fassade wurde sogar erst 1863 durch Niccolò Malas, allerdings nach dem alten Plane Simone Cronacas vollendet.

Der erste Bau von S. Maria Novella in Florenz, einer Kirche, welche mehr noch in der Geschichte der Renaissance, als der Gotik eine Rolle spielt, stammt von 1221, eine Vergrößerung fand 1244—1256 statt. 1278 erfolgt erneut eine Grundsteinlegung. Die kreuzförmige gewölbte Kirche geht in letzter Reihe auf den Einfluß der Cisterzienser zurück, die Pläne lieferten die Dominikaner Fra Sisto und Fra Ristoro. Wir kommen auf die Kirche im nächsten Kapitel nochmals zu sprechen.

Ebenfalls 1278 gegründet, aber bereits 1283 vollendet wurden die Bauanlagen des Campo santo zu Pisa. Als Architekt wird der schon als Bildhauer berühmte Giovanni Pisano genannt; er hielt sich an die Florentiner Gotik, während sein Vater Niccolò Pisano mehr in selbständiger Weise seit 1250 an S. Trinità in Florenz baute. Jedenfalls haben sowohl Giovanni wie Arnolfo di Cambio, der ebenfalls sein Schüler war, die Grundlagen ihres bedeutenden Könnens, das in bereits angeführten und noch zu erwähnenden gotischen Bauten zum Ausdruck gelangt, bei Niccolò Pisano gelegt. Das zeigte sich bei den Domen von Siena und Florenz, zu deren Betrachtung wir jetzt übergehen. Sie wurden von epochaler Bedeutung für die italienische Gotik.

Am hochgelegenen, auf der Stätte eines ehemaligen Minervatempels errichteten Dom von Siena wurde schon seit den 20er Jahren des 13. Jahrhunderts gebaut. Als Architekten werden Venaccio und Melano genannt, die beide bereits an dem gotischen Bau der Benediktinerabtei San Galgano tätig gewesen waren. 1259 war das dreischiffige Langhaus, 1264 die Vierungskuppel vollendet; diese erhebt sich über einem Sechseck und setzt sich in ein Zwölfeck über. Wie diese Anordnung schon von der Norm abweicht, so erkennt man auch sonst manche Unregelmäßigkeiten, die darauf hindeuten, daß man vom ursprünglichen Plan abgewichen ist; im besonderen mag auf den geraden



Abb. 136. S. Croce in Florenz. Inneres.



Abb. 137. Der Dom zu Siena. Fassade.

Chorabschluß und die nicht zentrale Lage der Kuppel und die ungleichen Pfeilerinterkolumnen hingewiesen sein. Ein bedeutsames Baudatum ist

1284; in diesem Jahre wird Giovanni Pisano, der kurz vorher die Arbeiten am Campo santo seiner Vaterstadt vollendet hatte, Oberleiter des sienesischen Dombaus. Auf ihn wird die, wenn auch erst weit später ausgeführte, glänzende Fassadengestaltung (Abb. 137) zurückgeführt, wozu ihn ja auch ganz besonders sein eminentes bildhauerisches Können befähigt haben dürfte. Die konsequente Verwendung des roten, schwarzen und weißen Marmors bot schon an sich ein belebendes Moment. Aber auch sonst erscheinen die Verhältnisse überaus harmonisch, die Portale sind mit Giebeln gekrönt, auch das obere Geschoß der Fassade zeigt Giebelabschlüsse zwischen Türmchen. Das Moment, welches im Äußern vorteilhaft wirkt: der Wechsel der verschiedenen Marmorsorten beeinträchtigt bei aller sonst vortrefflichen Durchbildung die ruhige Einheitlichkeit. Weshalb Giovanni Siena 1298 verließ, kann mit Sicherheit nicht gesagt werden. Vielleicht wollte er sich bei seiner leichten Erregbarkeit der Nörgelei der Sienesen entziehen. Sein Nachfolger, Camaino di Crescenzio, vollendete 1318 den Chorbau und damit die ganze Kirche, die noch durch den sechsstöckigen, pyramidal mit pyramidalen Ecktürmchen endigenden Campanile vervollständigt wurde. Gleichwohl ist der Dom teilweise eine Ruine geblieben, denn die großartig geplante, 1339 unter der Oberleitung von Lando di Pietro begonnene Erweiterung, wonach der heutige Bau sozusagen nur ein Teil des Querhauses geworden wäre, mußte liegen bleiben, wozu die Pest, der Geldmangel und Bodensenkungen und damit im Zusammenhang stehende Risse das ihrige beitrugen. So scheiterte das kühne Unternehmen, dessen Kompositions- und Dekorationssystem heute aus den Resten noch ganz gut erkennbar ist, an äußerem und innerem Ungemach, wie auch die Stadt selbst von ihrer einstigen Höhe zur Stellung eines politisch unbedeutenden Städtchens hat hinabsteigen müssen.

Zum gotischen Bau des Doms von Orvieto (Abb. 138) legte Papst Nikolaus IV. im Jahre 1290 den Grundstein. Der Grundriß zeigt eine dreischiffige Kreuzbasilika mit geradem Chorabschluß, dem wir auch schon beim Dom zu Siena begegneten. Größere Ähnlichkeit herrscht aber noch zwischen den Fassaden beider Dome. Wohl ist der Meister der Domfassade von Orvieto ein Sienese von Geburt, Lorenzo Maitani, der von 1310 bis zu seinem 1330 erfolgten Tode sich diesem seinem Lebenswerk gewidmet hatte, aber am Dombau von Siena beschränkt sich seine Tätigkeit doch nur auf Abgabe eines Gutachtens im Jahre 1322, als man mit Erweiterungsplänen der Domanlage umging. Bevor Maitani seine Fassade in Orvieto ausführte, stand in Siena mindestens das dreigiebelgekrönte Portalgeschoß; und wenn man dieses



Abb. 138. Der Dom zu Orvieto. Fassade.



Abb. 139. Der Dom zu Orvieto. Inneres.

mit dem sienesischen Portalgeschoß vergleicht, so erkennt man mühelos im ganzen wie im einzelnen, daß letzteres in seiner Abgeklärtheit eine wohlabgestimmte Weiterbildung des ersteren darstellt. Anders verhält es sich mit dem weiteren Aufbau. Wir wissen, daß der Weiterbau der sienesischen Fassade nur stockend vor sich ging, während in Orvieto die Giebelfront hintereinander und sozusagen aus einem Guß hergestellt wurde. Damit stimmen auch die hier fein abgetönten Formen überein, während der Aufbau in Siena an organischem Gehalt Einbuße erlitten hat, so daß die Voraussetzung nicht von der Hand zu weisen ist, daß Maitanis Architektur rückwirkenden Einfluß auf Siena ausgeübt habe. Überreiches Ornament und, wenn auch nicht gleich zu Anfang vorhandenes musivisches Gebilde, sowie skulpturelle Zutaten vereinigen sich in der Fassade zu Orvieto zu einer bewunderungswürdigen

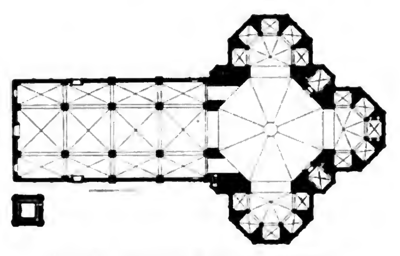


Abb. 140. Der Dom zu Florenz. Grundriß.

Einheit. Das Innere (Abb. 139) zeigt architektonische Geschlossenheit und prächtige Raumwirkung, ein Eindruck, der durch den sichtbaren Dachstuhl durchaus nicht beeinträchtigt wird. Die Seitenfassaden sind bei beiden Domen sehr einfach gehalten, im wesentlichen übernimmt neben den Streben der Wechsel der weißen und schwarzen Marmorschichten die Gliederung.

Der dritte der berühmtesten gotischen Dome Mittelitaliens ist S. Maria del Fiore in Florenz. Für ihn entwarf der baugewaltige Arnolfo di Cambio, dessen architektonisches Können wir schon in S. Croce bewundert haben, die Pläne von einer Großartigkeit, die nur durch die 1434 vollendete Kuppel Brunelleschis übertroffen werden konnte. Der Bau begann 1294, wurde aber oft unterbrochen; immer wurden von neuem Konkurrenzen ausgeschrieben und zur Vervollkommnung des Werkes die besten damals bekannten Kräfte heran-



Abb. 141. Der Dom zu Florenz.

gezogen. So sehen wir Giotto, Taddeo Gaddi, Francesco Talenti, Giov. di Lapo, Ghini, Andrea Orcagna und Lorenzo di Filippo am Dombau beschäftigt. Der Grundriß (Abb. 140) zeigt ein dreischiffiges Langhaus in 4 Jochen und einen achteckigen Kuppelraum, an welchen sich kapellenbekränzte Apsiden anschließen, deren Grundform aus fünf Seiten des Achtecks gebildet sind. Die Gesamtlänge beträgt 169.5 m, die Länge des Kuppelhauses 104 m; diese bedeutenden

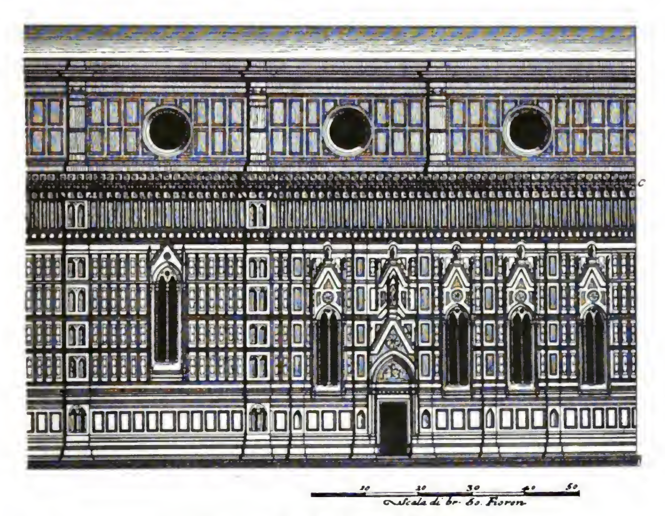


Abb. 142. Der Dom zu Florenz. Außensystem.

Dimensionen führen denn auch eine über alles erhabene Raumwirkung herbei. An der Fertigstellung der schwarz und weiß marmorierten Fassade (Abb. 141) wurde bis in die neueste Zeit hinein gearbeitet. Weniger reich, aber immer noch reich genug sind die Seitenfronten gestaltet (Abb. 142). Am dabeistehenden, sich in vier Stockwerken bis zur Höhe von nahezu 90 m über quadratischem Grundriß erhebenden Campanile finden sich eine Reihe sehr hübscher neuartiger Motive. Dieser Glockenturm wurde 1334 von Giotto begonnen, von Francesco

Talenti fortgeführt und neuerdings restauriert. Künstler wie Donatello, Andrea Pisano und Luca della Robbia haben den Bau mit Bildwerken geziert. Leider steht sowohl der Dom selbst, als auch der Campanile so von anderen Bauwerken bedrängt, daß deren Architektur gar nicht voll zur Geltung kommen kann.



Abb. 143. S. Maria della Spina in Pisa.

Besser zu übersehen ist die in diese Epoche gehörige marmorbekleidete Fassade des sonst aus älterer Zeit herstammenden Baptisteriums, das dem Dom gegenüberliegt und in der Gotik und zur Zeit der Renaissance mit den prachtvollen Bronzetüren des Andrea Pisano und Lorenzo Ghiberti geschmückt worden ist. Ein anderes merkwürdiges Gebäude, nur wenige Minuten davon entfernt, ist der Bau Or San

Michele, der aus einem, angeblich von Arnolfo errichteten Kornspeicher seit 1337 in eine Kirche umgebaut worden ist. 1355 war Andrea Orcagna Bauleitender, der 1359 auch das aus kostbaren Steinen errichtete Altartabernakel vollendet. Als Bildhauer sind u. a. am Bau beteiligt: Giov. da Bologna, Andrea del Verocchio, Lorenzo Ghiberti, Donatello, Luca della Robbia, Mino da Fiesole.

In Rom wurde als einzige gotische Kirche S. Maria sopra Minerva 1280 begonnen und unter Mithilfe alter Adelsgeschlechter wie der Savelli und Gaëtani fortgesetzt. Dem unscheinbaren Äußeren steht die monumentale Innenwirkung gegenüber. Der romanische Dom zu Lucca wird nach 1320 gotisch umgebaut und zeigt zwar schlanke Verhältnisse, aber wenig Originalität; er lehnt sich an den Florentiner Dom und den Campo santo in Pisa an. Auch der aus romanischer Zeit stammende Dom zu Prato erhält 1317 ein gotisches überwölbtes Querhaus mit Kapellen im Sinne der Franziskanerkirchen; als Architekt erscheint dabei Giovanni Pisano, während neben ihm Donatello und Andrea della Robbia an den Bildwerken beteiligt sind. Die Pisaner Bildhauerschule bemächtigte sich auch des Kirchleins S. Maria della Spina in Pisa (Abb. 143), die 1230 erbaut wurde; es ist ein reizendes von Frankreich her beeinflußtes gotisches Werk, das in seiner äußeren Erscheinung an die wundervollen vlämischen Rathäuser erinnert.

Auch in Unteritalien überwiegt der französische Einfluß, wofür namentlich Neapel eine Mehrheit von Belegen bietet. So wurde die altchristliche Kirche S. Lorenzo seit 1280 gotisch umgebaut, wie das Hauptportal und der Chor beweisen; bedeutender ist S. Domenico Maggiore, ein im wesentlichen aus dem 13. Jahrhundert stammender gotischer, häufig umgeänderter Bau, dessen Veränderungen nicht immer Verbesserungen genannt werden können. Wo Karl II. Anjou als Begründer auftritt wie bei San Gennaro, da ist es kein Wunder, wenn die französische Gotik präponderiert, doch war das normannische Element nicht völlig zu unterdrücken. Am Dom San Gennaro wurde seit 1299 gebaut. Dabei wurde die alte Kathedrale Santa Restituta zur Stellung einer Kapelle herabgedrückt.

Der Profanbau.

Der Profanbau sucht sein notwendiges Rüstzeug in den Einzelformen der Kirchenbaukunst; diese werden alsdann mehr oder weniger geschickt verwendet. So erscheint häufig der Bogenfries, die Bekrönung mit Zinnen und der Erkervorbau. Im Erdgeschoß, nicht selten

auch in oberen Stockwerken, läßt sich hier und dort eine Bogenhalle, Laube, sehen. Die Mehrzahl der Repräsentanten des italienischen Profanbaus kann als bedeutend angesehen werden. Es sind prächtige Werke, die als Privatpaläste oder städtische Verwaltungsgebäude dienen. In letzteren verkörpert sich der Glanz eines hochentwickelten Städte-



Abb. 144. Der Bigallo in Florenz.

wesens, das namentlich in den mittleren und nördlichen Regionen der Halbinsel zur Erstarkung gelangt war.

Eine hervorragende Stelle nimmt im gotischen Profanbau Florenz ein. Die Paläste dieser Periode zeigen einen derben Charakter; man sieht es denselben schon auf den ersten Blick an, daß sie, ähnlich wie die deutschen Burgen, mehr auf die Verteidigung hin gearbeitet sind. Doch werden wir auch einige zierliche Anlagen kennen lernen. In erstgenanntem Sinne wirken zwei Bauten des Arnolfo di Cambio:

der Bargello, der 1250 erbaute, 1373 umgebaute Sitz des Podestà, jetzt Nationalmuseum für mittelalterliche und neuere Kunst, und der Palazzo Vecchio, der 1298 errichtete Sitz der Signoria, nach welcher auch der davor gelegene Platz benannt ist. Wie der Bargello ist auch dieser Palast mit Zinnen gekrönt und von einem mächtigen Turm flankiert. An der bildnerischen Ausstattung sind u. a. Michelangelo, Michelozzo, Verrochio, Donatello und Giov. da Bologna beteiligt. Die beiden letzteren sind auch hervorragend unter den Skulpturen vertreten, welche sich in der 1376 von Orcagna erbauten Loggia de' Lanzi befinden. Diese Halle, ein nicht minder schönes Werk von harmonischen Verhältnissen, ist gleichfalls an demselben Platz gelegen, sie öffnet sich sowohl nach diesem, wie nach einer zweiten dem Pal. Vecchio gegenüberliegenden Seite. Ein freundliches Eckhäuschen von kleinen Abmessungen, aber vornehmer Gliederung lernen wir im Bigallo (Abb. 144) kennen. Es ist eine Perle gotischer Profanbaukunst und trotz seiner Kleinheit würdig der gefährlichen Nachbarschaft des Doms und des Baptisteriums.

In Siena sind aus der gotischen Periode noch zahlreiche und recht ansehnliche Profanbauten vorhanden. Ich nenne vor allem das bedeutendste Werk: den 1289 begonnenen, 1305 vollendeten Palazzo Pubblico (Abb. 145). Als Baumaterial ist unten Travertin, oben Backstein verwendet. Der kompakte Eindruck wird durch die Überhöhung des Mittelbaus und die Fensterarchitektur stark erschüttert; in der Tat ist denn auch die Überhöhung, wie überhaupt der zweite Stock, erst ein späterer, nicht gerade organisch entwickelter Zuwachs. Mit wahrem Vergnügen gleitet das Auge alsdann die schlanke Silhouette des „Mangia" genannten Uhrturmes empor. Acht Baumeister, darunter Agnolo di Ventura, Agostino di Giovanni, Ugolino di Vieri und Lippo Memmi waren an dessen Aufbau tätig; namentlich letzterer wußte unbeschadet der Solidität der Schöpfung eine künstlerisch hervorragende Abschlußform zu verleihen. Auch der Farbenkontrast des Aufsatzes gegen den unteren Backsteinteil, also weiß gegen rot, ist von guter Wirkung. Älter, aber auch schlichter in den Formen ist der nur fünffenstrige Palazzo Tolomei, von 1205. Bei weitem umfangreicher, als dieser präsentiert sich der gleichfalls am prachtvollen Marktplatz gelegene Palazzo Sansedoni. Künstlerischer erscheint jedoch der Palazzo Buonsignori. Die wohlabgestimmte Zinnenkrönung mit dem darunter befindlichen Rundbogenfries, sowie die harmonischen Gesamtverhältnisse machen diesen Palast zu einem der schönsten Bauwerke von Siena. Ähnlich, aber ohne Rundbogenfries, ist der Palazzo Saracini. Edle Dimensionen verrät der von zwei

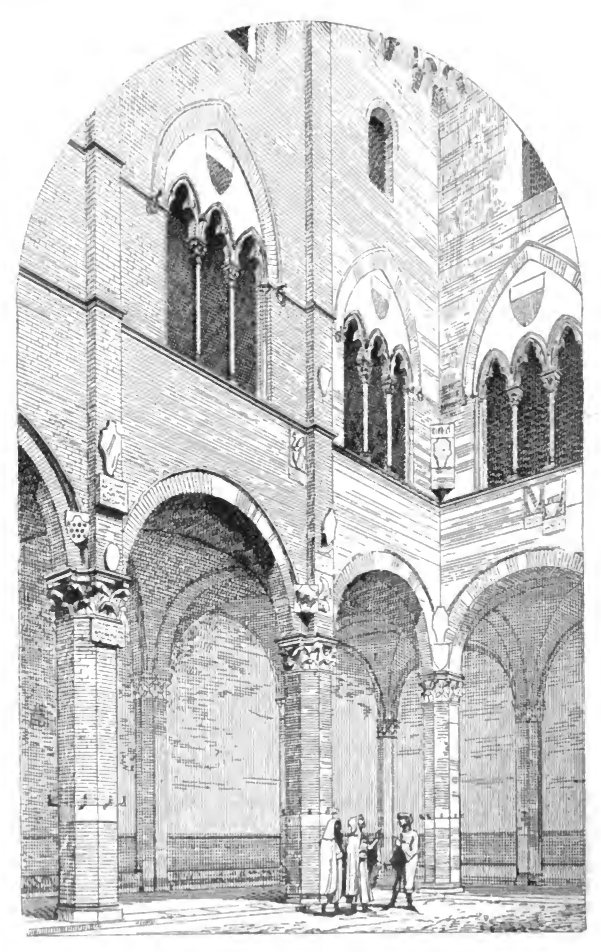


Abb. 145. Palazzo Pubblico in Siena. Hof.



Abb. 146. Der Dogenpalast zu Venedig. Hof.

Renaissancepalästen flankierte Palazzo Salimberti. Hier imponiert besonders die Dekoration der oberen Partie mit Rundbogenfries und Zinnenkrönung. Kleineren Umfang und einen zierlichen Baldachin besitzt der Palazzo Piccolomini.

Die stattlichsten Paläste hat jedoch Venedig in dieser Zeit auf-



Abb. 147. Palazzo Foscari in Venedig.

zuweisen. Allen voran steht der Dogenpalast (Abb. 146), das Hauptbeispiel des venetianisch-gotischen Stils und Vorbild für eine ganze Reihe weiterer Paläste Venedigs. Als Architekt des ersten gotischen, zu Beginn des 14. Jahrhunderts eingeleiteten Baus wird Filippo Calendario genannt. Die Fassade zeigt über einer offenen, rundbogigen Halle eine elegante Loggia in Spitzbogen mit Maßwerkfüllungen. Das Massige des daraufliegenden Mauerkörpers, der nur

durch wenige Fenster durchbrochen ist, wird durch das rautenförmige Muster der Verblender gemildert. Ein leichter Zinnenkranz tut alsdann ein weiteres. Den Haupteingang bildet die Porta della Carta, ein von Giovanni und Bartolommeo Buon errichtetes Prachtwerk der Spätgotik. Ein Teil der Hoffassaden zeigt gleichfalls gotischen Stilcharakter.

Dekorativ prächtigen Palästen der Gotik begegnet man am Canale grande; daselbst befindet sich der Palazzo Giustiniani, der Palazzo Foscari (Abb. 147), der Palazzo Contarini-Fasan und die Cà d'Oro. Alle zeigen hübsche Loggetten, am reizvollsten ist die Cà d'Oro, deren fast ganz durchbrochene Fassade eines der herrlichsten Werke der frühgotischen Profanbaukunst ist.

Wollte man demgegenüber ein gleichwertiges Bauwerk aus der Spätgotik anführen, so wäre in erster Reihe an den 1456 begonnenen Ospedale Maggiore in Mailand zu denken. Der Meister des ältesten, 1465 vollendeten Baus war Antonio Filarete; er verriet in seiner Schöpfung ein feines Gefühl für die Form im einzelnen und die Wirkung im ganzen. Trotz der gewaltigen Fassadenlänge, die an die 238 m heranreicht, wirkt das ebenmäßige Werk durchaus nicht langweilig, bleibt vielmehr stets interessant.

In der Emilia fesselt uns der von 1281 an errichtete Palazzo del Comune in Piacenza (Abb. 148) wegen seiner Eigenart. Man erkennt bald, daß das System der monumentalen, spitzbogig abgeschlossenen Halle mit ihren Marmorpfeilern einem ausgedehnteren Bau als Grundmotiv dienen sollte. Tatsächlich ist nur ein Viertel der ganzen Anlage zur Ausführung gelangt. Das Obergeschoß, ein Backsteinaufbau mit zierlichen Fensterteilungen, ist erheblich mehr detailliert. Als Abschluß dient ein Zinnenkranz aus Backstein und ein Kreuzbogenfries aus rotem Marmor. Bologna besitzt in der 1337 begonnenen, 1425 vollendeten Loggia dei Mercanti einen nennenswerten gotischen Backsteinbau; auch Reste des Pal. Pepoli, 1344, gehören in diese Epoche. Als ein Beispiel einer noch gut erhaltenen Herrenveste ist das 1385 von Bartolino Ploti erbaute Castello in Ferrara zu nennen. Dasselbe imponiert aber mehr durch seine roten Backsteinmassen als durch die Schönheit seiner architektonischen Erscheinung. Gewaltige, durch Ecktürme unterbrochene Mauern, welche von Gräben umgeben werden, weisen auf den burgartigen Charakter des Werkes hin.

Bei seinen Studien hat Bodo Ebhardt auch die Burgenbaukunst Italiens in den Kreis seiner Betrachtung gezogen. Ich entnehme einem während der Drucklegung dieses Werkes in der Deutschen Bauzeitung erschienenen Bericht über einen von dem Genannten in der Vereinigung Berliner Architekten gehaltenen Vortrag folgende Reflexionen: „In



Abb. 148. Palazzo Comunale zu Piacenza.

engster Beziehung zur Geschichte des Landes zeigen sich beim Burgenbau Einflüsse, welche die größte Mannigfaltigkeit hervorbringen. Zuerst dienen den alten Bewohnern oder neuen Eindringlingen die römischen Baureste als Verteidigungswerke; dann dringen, für längere Zeit wirkend, von Norden mit den Longobarden deutsche Einflüsse, von Süden mit den Sarazenen morgenländische Strömungen ein, welch letztere noch auf die Normannen fortwirken.

Durch die ganze Halbinsel tragen danach deutsche Kaiser, vor allem die Hohenstaufen, deutsche Art, die, innig verschmolzen mit antiker Tradition, in Apulien, dem Capitanat und Kalabrien eine frühmittelalterliche Renaissance schafft. Dann bringen die Anjous französischen, die Arragonier spanischen Einfluß, bis endlich im 14. und 15. Jahrhundert eine Zeit eigener Entwicklung beginnt, die im 16. Jahrhundert im Süden schon wieder von den spanischen Herrschern beeinflußt wird. Das Baumaterial wirkt gerade wie in Deutschland auch in Italien vielfach ausschlaggebend auf die Gestaltung. In den großen Ebenen Norditaliens ist der Ziegelbau vorherrschend und hochentwickelt, Quaderbau dagegen beherrscht die Apenningegend und den gesamten südlicheren Teil der Halbinsel.

Grundsätzlich unterscheidend zwischen deutschen und italienischen Burgen ist das Vorherrschen des reinen Stein- oder besser Gewölbebaues in dem holzarmen Italien; der Bau mit Holzbalken nach deutscher Art findet sich nur im Norden, namentlich in den Alpenländern.

Wieviel großartiger als die Bauern- und Bürgerhäuser, die so viele Freunde fanden, sind die Reste der Burgenbauten, die mit der äußersten Anspannung des Geistes errichtet wurden, damit sie ihrem Zweck, siegreich dem Ansturm der Feinde zu widerstehen und den Verteidiger sicher zu schützen, genügen möchten. Die eiserne Notwendigkeit zwang zur Unterordnung aller Teile des Baues unter einen klaren Gedanken, und wenn irgendwo, so kommt daher bei den mittelalterlichen Kriegsbauten der Grundgedanke aller Architektur zum vollendeten Ausdruck, daß der ganze Bau außen und innen seine Bestimmung in schönen und hier oft über alle Maßen gewaltigen und hochstrebenden Formen wiederspiegele.

Wie kein anderer Bau passen sich die Burgen dem Gelände an. Hochstrebend und wie aus den Felsenmassen emporgewachsen, ruhen sie unerschütterlich auf den Gipfeln der Berge; breit hingelagert mit mächtigen Türmen und Mauern, spiegeln sie sich in den schützenden Wassergräben der Ebene wieder. Keine andere Art von Bauten hat einen solchen Einfluß auf den Charakter der Landschaft. In Sage und Lied spielen die Burgen daher auch eine außerordentliche Rolle

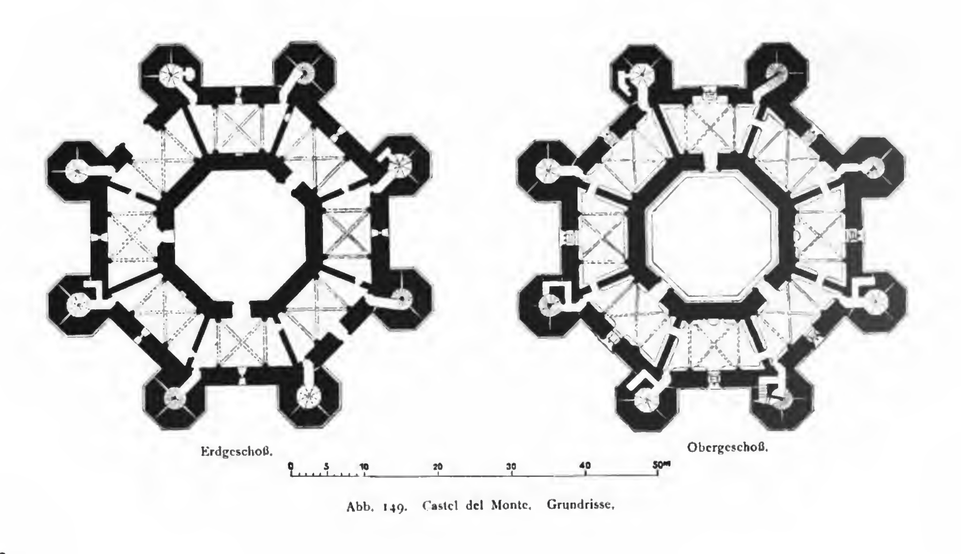


Abb. 149. Castel del Monte. Grundrisse.

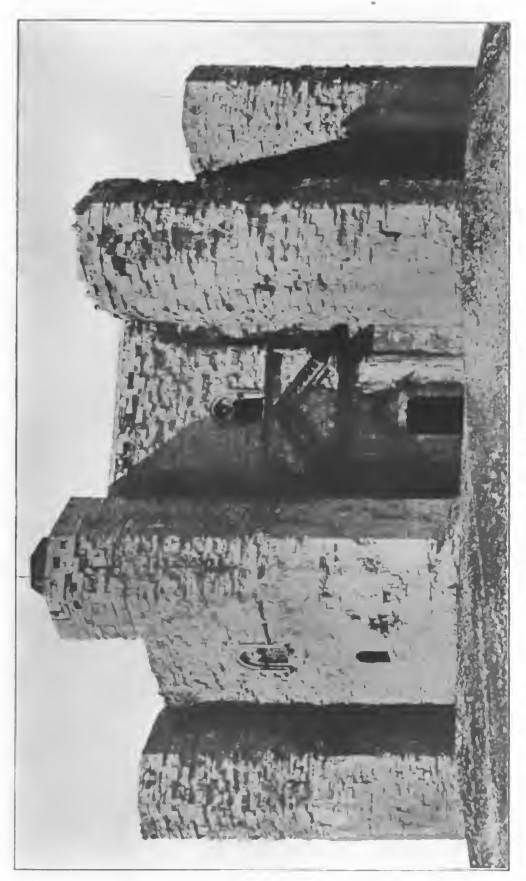


Abb. 150. Castel del Monte. Vorderansicht.

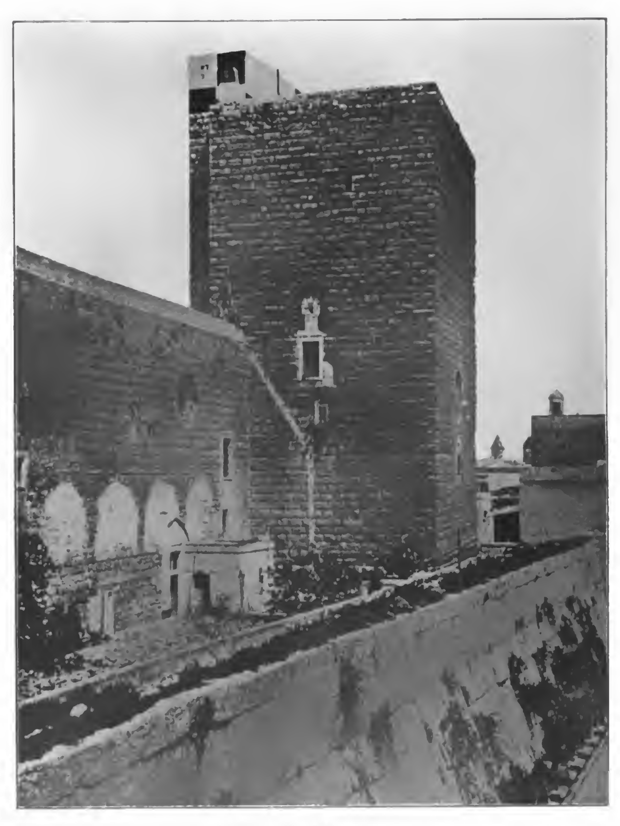
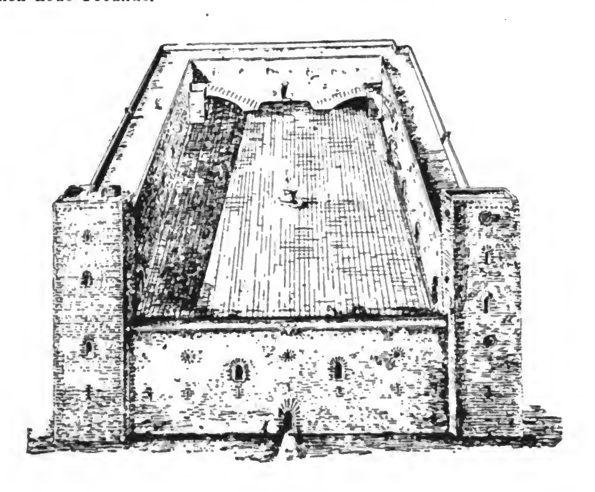


Abb. 151. Das Kastell von Bari.

und selbst in unserer materialistischen Zeit gewinnen sie sich durch den Idealismus, der sie zu Denkmälern einer heldenhaften Vergangenheit verklärt, und durch die Schönheit ihrer malerischen Umrisse täglich neue Freunde.



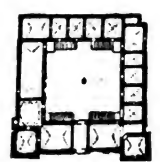


Abb. 152. Ansicht und Grundriß des Kastells von Gioia.

Nach Unteritalien hatte sich der vom eigenen Sohn verratene, vom Übereifer des Papstes verfolgte, von den lombardischen Städten befehdete und von den deutschen Fürsten verlassene Kaiser Friedrich II. zurückgezogen. Dort wählte er Foggia zur Residenz, und in der Einsamkeit des Südens suchte er sich durch Nachgehen seiner Lieblings-

beschäftigung, der Falkenjagd, sowie durch eine gewaltige Baulust für die politischen Mißerfolge zu entschädigen. Nicht weniger wie die Errichtung von 17 Kastellen werden der Initiative Kaiser Friedrichs direkt zugeschrieben, ungerechnet viele andere Bauten, für die der Nachweis nicht so ohne weiteres gelingen will. Seine großartigste Schöpfung ist Castel del Monte, ein Schloß, das 1240 noch im Bau begriffen ist. Die Frage nach dem Architekten ist umstritten; während die Franzosen ihn direkt mit Namen nennen: Philipp Chinard, allerdings ohne archivalische Grundlagen dafür zu haben, besagt die italienische Überlieferung, daß der Kaiser selbst den Plan dazu geliefert hätte. Tatsächlich zeigt der Bau mehr antike als französische Architektur-



Abb. 153. Das Kastell von Revigliano bei Neapel.

gesinnung. Der Grundriß (Abb. 149) stellt sich als ein Achteck dar, mit achteckigem Hof und achteckigen Türmen an den äußeren Ecken. Der Querschnitt mit seinen zwei Stockwerken erscheint demnach stets symmetrisch. Der Hinweis auf S. Vitale in Ravenna als anregendes Vorbild ist nicht von der Hand zu weisen. Das Äußere (Abb. 150) ist von großer Schlichtheit, aber tadelloser Arbeit. Speziell gotische Motive erkennen wir an den Fenstern, Portalen und Gewölben. Sonst seien noch genannt das Kastell von Bari (Abb. 151), dessen Grundstock zwar schon aus älterer Zeit herrührt, das 1233 aber ungemein erweitert ward, wozu dann später unter Karl I. Anjou noch die äußere Umwehrung hinzukam, und das Kastell von Gioia (Abb. 152), das ursprünglich als Grundriß ein Quadrat hatte, wie ja überhaupt dieses oder ein Rechteck



Abb. 154. Das Kastell der Porta Romana in Tivoli bei Rom.



Abb. 155. Das Kastell von Vignola.

in der Regel für die Kastelle jener Zeit bevorzugt wurde. Vom Palaste des Kaisers in Foggia hat sich nur wenig erhalten, mehr noch von dem Kastell in Lucera, wo die berühmte Sarazenenwache hauste, in deren Schutz allein der Kaiser sich völlig gesichert fühlte.

Wegen der Schönheit der Lage sei sodann das Kastell auf dem Eiland Reviglíano bei Neapel genannt (Abb. 153). Dieses Kastell steigt inmitten der Felsen aus dem Meere empor und kann als eine der prachtvollsten mittelalterlichen Burgen Italiens bezeichnet werden.

Von charakteristischer Schönheit sind ferner auch noch die beiden Kastelle Castello di Porta Romana in Tivoli bei Rom, einen mit einem Zinnenkranz geschmückten Rundturm zeigend (Abb. 154), und das Castello di Vignola, eine von Ecktürmen flankierte imposante Bauerscheinung (Abb. 155). Beide Kastelle verleihen der Landschaft einen Hauch von Romantik.

DIE NEUZEIT

Die Baukunst der Renaissance.

Allgemeines.

Noch Jeder, der bisher über die Anfänge der Renaissance nachgedacht und seine Reflexionen zu Papier gebracht hat, mußte sich mit der bedeutendsten persönlichen Erscheinung des ausgehenden Mittelalters, dem Florentiner Dante Alighieri, auseinandersetzen. Wohl kann auch er sich noch nicht völlig von der puritanischen Ideenwelt der Bettelorden, die das Denken und Empfinden des Mittelalters beherrschten, befreien, auch er wurzelt noch tief in jenem System der Scholastik, wie es sich in Santa Maria Novella zu Florenz allegorisch kondensiert hat, aber prophetischen Geistes ahnt er die neue Entwicklung voraus. Dadurch, daß er seine dichterischen Phantasien in der Sprache seines Volkes der Welt übermittelte, hat er an erster Stelle zur Wandlung der Zeiten beigetragen. Er wandte als erster seinen Blick in bewußter Weise dem Altertum wieder zu, um dasselbe für die veränderten Bedingungen neuer Gefühlsregungen nutzbar zu machen.

Von der Vita nuova bis zur Divina Commedia begegnen wir immer und immer wieder markanten Zügen fortschreitenden Lebensgefühls. Freilich trug er in der unabweisbaren Einflechtung wissenschaftlichen, der Moral, Philosophie, Theologie, Mythologie, Astrologie, Geographie und Ethnologie entnommenen Rüstzeugs dem damaligen Zeitgeist Rechnung, jedoch gelangt auch seine Phantasie zu voller Geltung, und sie ist es denn auch, welche auf die Menge der Künstler seines und der folgenden Jahrhunderte in bestem Sinne befruchtend eingewirkt hat.

Hierin liegt der gewaltige, von Dante ausgehende Einfluß, die Bedeutung des Dichters übertrifft um vieles diejenige des Gelehrten. Als letzterer war er einer unter vielen, als ersterer herrschte er geradezu souverän. In dieser seiner Souveränität wagt er als erster bei Beginn seiner Höllenfahrt eine begeisterte Verherrlichung des klassischen Altertums. Mit den Gelehrten wandte sich bald auch das Volk den neugegebenen Anregungen zu. Wenn dasselbe naturgemäß auch nicht den ganzen Inhalt derselben begreifen konnte, so wollte es doch

auch seinen Teil an der Propaganda haben, denn auch im Volke wird man instinktiv gefühlt haben, daß Großes sich vorzubereiten im Begriff stand.

Dante starb 1321, aber schon war ein nahezu Ebenbürtiger geboren: Francesco Petrarca hatte 1304 das Weltenlicht erblickt. Im Gegensatz zum vornehm zurückhaltenden Dante kann er ein versatiler Geist genannt werden. Er zieht alle Dinge in den Bereich seiner Betrachtung, nichts ist ihm zu klein, aber Natur und Leben muß darin stecken und schön muß es sein.

Der Philosophie der Scholastik setzt Petrarca das klassische Studium gegenüber. In die Stille der Einsiedelei zieht er sich von Zeit zu Zeit zurück, um die Welt erneut mit den fruchtbaren Erzeugnissen seiner auf emsigen antiquarischen und philologischen Studien basierenden Forschungen zu beglücken.

Es bedurfte aber zur Verbreitung des neuen Geistes noch der geistigen Vorarbeit nicht nur Petrarcas, sondern auch anderer Dichter und Denker: wie Boccaccio, der als erster wieder den Homer in der Urschrift las, Niccolò Niccoli, dessen Bücherschätze den Grundstock der ersten öffentlichen Bibliothek im Kloster S. Marco abgaben, Gianozzo Manetti, der als erster mit dem Studium der klassischen Sprachen dasjenige des Hebräischen verband, Luigi Masigli, der im Kloster San Spirito einen hochgebildeten Freundeskreis um sich versammelte, Coluccio Salutati, der Staatskanzler von Florenz, der gern die von Petrarca gewiesenen Bahnen wandelte.

Unter der Ägide dieser und anderer Humanisten werden der Wissenschaft neue Wege gewiesen. So bricht der Humanismus seine Fesseln, setzt sich auf die Stufen des Thrones und an die Schwelle der Hütten. Es entstehen, namentlich in Städten mit erstarktem Bürgersinn, Zentren für Wissenschaft und Kunst, die in der Renaissance eine Rolle zu spielen berufen waren.

Allen voran steht Florenz. Hier entstand ein edler Wetteifer um die Förderung des Humanismus. Man überbot sich förmlich in ehrgeizigen der Wissenschaft oder der Kunst dienlichen Plänen. Nachdem die literarischen, auf den Humanismus gerichteten Bestrebungen vorangegangen waren, folgten, wie das wohl in der Regel zu sein pflegt, die bildenden Künste, allen voran die Architektur. Im Mittelpunkte des eifrigen Interesses des florentinischen Volkes steht noch immer, wie in den Zeiten der Gotik, der unvollendete Dombau; an seiner Spitzkuppel, der ersten freigewölbten in aller Welt, erlebt die Renaissance ihre erste große technische Tat. Größeres wurde in der Folge noch ausgeführt, aber die glänzendsten Ideen der großen Architekten blieben

unausgeführt und sind uns zum Teil nur in Zeichnungen überkommen. Sie muß man in erster Reihe mit in Betracht ziehen, um die Großartigkeit des zur Äußerung gelangten Architekturgefühls der genialen Meister ermessen zu können. Hier spricht sich eines der obersten Grundgesetze der Renaissance, der Individualismus aus. Die Naturanschauung ist ein zweites Grundgesetz, das, besonders von den Bildhauern und Malern befolgt, die köstlichsten Blüten gezeitigt hat. Nebenbei sei noch bemerkt, daß das rinascimento der Italiener sich nicht ganz mit unseren Begriffen von der Wiedergeburt der antiken Kunst deckt. Das Wort bedeutet in Italien die grundsätzliche Verschiedenheit alles Denkens und Empfindens in Religion, Kunst und Wissenschaft, gegenüber der mittelalterlichen Tradition.

Innerhalb der Renaissance unterscheidet man drei Epochen:

die Frührenaissance 1420—1500: das Quattrocento,

die Hochrenaissance 1500—1540,

die Spätrenaissance 1540—1590. Die beiden letztgenannten Epochen bilden das Cinquecento.

Bevor ich zur Besprechung der Denkmäler und ihrer Architekten übergehe, möchte ich noch einige Angaben machen, welche das System der italienischen Renaissancebaukunst betreffen und dabei vorausschicken, daß im Gegensatz zum Mittelalter der Kirchenbau zurücktritt, während die Fülle künstlerisch ausgeführter Profanbauten überwiegt. Die Grundrißdisposition der Langhauskirchen erfährt gegen früher kaum eine Veränderung, anders der Zentralbau. Hier macht sich sichtlich ein Streben auf Vervollkommnung und Bereicherung geltend. Man übernahm die Form des griechischen Kreuzes, legte aber zwischen die Kreuzesflügel weitere Bauteile. Der Grundriß der Paläste (Abb. 158) erfährt jedoch gegen früher eine völlig neue Behandlung: der meist rechteckige Hof, in dessen Ecken in der Regel die Treppen zu liegen kommen, wird von Säulenhallen umgeben.

Wie bei den Römern erfüllen die Säulenordnungen einen konstruktiven und dekorativen Zweck. In der Durchbildung der Einzelformen weicht man aber erheblich gegen die alte Tradition ab, man vermeidet das Bilden ins Ungeheuerliche,. Kolossale, Gewaltige, man geht vielmehr zur Gestaltung übersichtlicher, heiterer, anmutender Formen über, wozu nicht wenig das Mittel der Kannelierung der Schäfte beizutragen vermochte. Besonders bevorzugt ist der korinthische Stil. Welcher Stil aber auch immer beliebt wird, stets erscheinen die Teile der Säule, im besonderen das Kapitell (Abb. 156) mit Sorgfalt durchgebildet, wobei wir namentlich in der Frührenaissance auf eine Frische der Erfindung stoßen, die uns unschwer von der

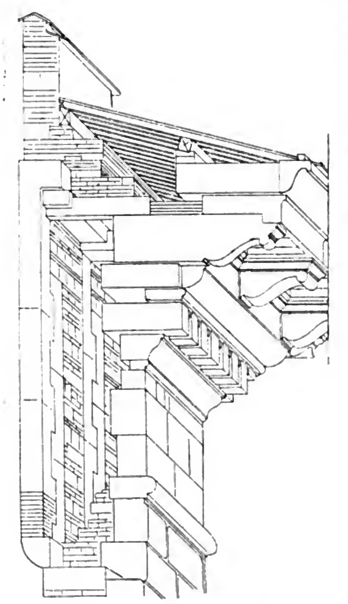


Abb. 156. Kapitell aus der Loggia des Mercato nuovo in Florenz.



Abb. 157. Portal von der Kirche S. Croce in Florenz.

Schaffensfreudigkeit des aus dem unerschöpflichen Born der Antike concipierenden Künstlers spricht. Die Hochrenaissance allerdings entfernt sich weniger von den klassischen Beispielen, aber auch in ihr erfolgt die Neubildung derart, daß dieselbe auch tatsächlich als solche, nicht als unmittelbare Nachbildung, zu gelten berechtigt ist. Völlig neue Elemente, eigenste Schöpfungen der Renaissancebaukunst sind die Hermen, meist Büsten auf sich nach oben verbreiterndem pyramidalen Schaft, und die Baluster, die seitdem in den internationalen Bauschatz übergegangen sind. Der Arkadenbau der Römer erscheint wiederum auf der Bildfläche, aber nunmehr in verfeinerter,



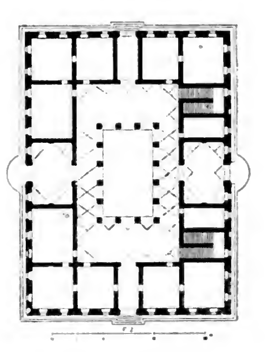


Abb. 158. Palazzo Strozzi in Florenz. Hauptgesims und Grundriß.

sozusagen graziöser Form. Beim Studium des Kolosseums hat man wieder das System der Wandgliederung entdeckt. Die Tendenz auf das Zierliche bewirkt, daß die Pilaster nicht selten Füllungen erhalten.

Die Gewölbetechnik wird wieder wie in den besten Zeiten des römischen Altertums beherrscht. Dazu kommt die Kenntnis der von den Byzantinern und Gotikern erzielten Fortschritte. So kommen



Abb. 159. Flachrelief aus S. Giovanni in Laterano, Rom.

Klostergewölbe, Kreuzgewölbe, Tonnengewölbe und Kuppeln in Anwendung, je nachdem eine Abwechslung, sei es zur Überdeckung im Innern oder zur Hervorhebung der äußeren Gestalt, gewünscht wird.

Als neuer Erscheinung begegnen wir dem Spiegelgewölbe, einem oben abgeschnittenen Klostergewölbe. Häufig verschwindet freilich die struktive Tendenz unter dem Wust übermäßiger Dekoration. Es kommt aber auch ebenso häufig vor, daß diese auf die Konstruktion Rücksicht nimmt, wie sich das z. B. in den Konsolen kundgibt, welche unter die Anfänger der Gewölbekappen gesetzt sind. Neu ist die auf einem Tambour sitzende Laterne, wodurch der Kuppel ein hübsches Abschlußmotiv gegeben wird. Rosetten werden in gewölbten und geraden Decken verwendet.

Die Dekorationskunst ist in der Renaissance so großartig ausgebildet, wie nie zuvor. Großes Gewicht wird auf die künstlerische Gestaltung der Portal- und Fensterumrahmungen (Abb. 157) gelegt, wobei sich jene Typen herausbilden, die bis in die neueste Zeit unserer Architektur eigen geblieben sind. Sehr reizvoll ist das Motiv der gekuppelten Fenster, d. h. eines Fensters mit Säulchenteilung. Den ganzen Bau überschattet das meist großartige Hauptgesims (Abb. 158).

Bald erscheinen die römisch-korinthischen Formen, bald eine aus überragenden Sparren und einem kleineren Steingesims kombinierte Gesimsbildung.

Die besten Architekten der Renaissance beseelt ein feines Gefühl für angemessene Abwägung und Verteilung von Architektur und Ornament.

Die reichlich vorhandenen Füllungsflächen (Abb. 159) geben ausgezeichnete Gelegenheit zur sinngemäßen Anwendung der schönsten, der römischen Antike entnommenen, aber frei und selbständig verwendeten Motive, wobei in gleicher Weise Pflanzen-, Menschen und Tierformen in Betracht kommen. Eine neue Form repräsentiert sich in der Kartusche, deren Ornament stets weitere Veränderungen ermöglicht.

Die Frührenaissance.

Die Komposition der Fassade nimmt auf die Bedeutung der dahinterliegenden Räume gebührend Rücksicht, dabei erscheint, je nach den verschiedenen Bauschulen, eine Fülle von Variationen. Wie ich schon an anderer Stelle ausgeführt habe, wird der Quaderbau bevorzugt. Es findet dabei eine Abstufung der Quadern in Bezug auf Bossierung und Größe statt. Nach dem Vorgange von Burckhardt, welchem auch Durm folgt, unterscheidet man folgende vier Palasttypen:

1. Der florentinisch-sienesische Palasttypus, als Nachfolger des italienisch-gotischen Palastbaus, hält sich an eine regelmäßige Grundgestalt, die wir schon im antiken Hause vorgefunden haben. Es findet die Gruppierung der Räume um einen offenen Säulenhof statt. Auf die Durchbildung der Hoffassade wird mehr Nachdruck gelegt, als auf diejenige der Straßenfassade. Die Geschosse der letzteren sind ziemlich gleichmäßig behandelt. Die Fenster der Obergeschosse sind halbkreisförmig geschlossen. Über den Bogenstellungen und unter den Fenstern sind Gesimse angeordnet. Dazwischen erscheinen Medaillons, Wappen oder anderes Dekorations-Beiwerk.

2. Der venetianische Typus folgt noch bei weitem mehr seinem gotischen Vorgänger. Die Loggia bleibt in der Mitte erhalten, während zu beiden Seiten Fenster und Balkone sichtbar werden.

3. Der römische Typus ist dadurch leicht erkennbar, daß die entscheidenden Architekturteile, wie Gesimse, Fenster und Portalumrahmungen aus Werksteinen gebildet sind, während die Fläche selbst geputzt wurde. Da dieser Typus vornehmlich die römische Spätrenaissance beherrscht, sind auch die Glieder nicht mehr so fein durchgebildet; auch die Höfe machen nicht mehr den gefälligen Eindruck der ersten Zeit, aber die Dimensionen beginnen wieder ins Grandiose zu gehen. Auch erhält der Bau in der Regel eine sogenannte Galeria, einen langen Saal, der wohl als ein französisches Requisit anzusehen ist.

4. Den letzten Typus könnte man eigentlich Säulentypus nennen, denn in ihm erhält die Fassade eine monumentale Ausbildung durch Anwendung der großen Säulenordnung. Die Monumentalität wird

durch Zusammenfassung sämtlicher Stockwerke in eine Ordnung erreicht. Auch dieser Typus gehört der Spätrenaissance an.

Das Hauptwerk des florentinischen Typus schuf Filippo Brunelleschi (1379—1446). Er eröffnet die Epoche der Frührenaissance, welche sich durch die Freudigkeit des Schaffens und das Suchen nach den zweck- und schönheitentsprechenden Formen auszeichnete. Er ist es, der sich um die Wende des 14. zum 15. Jahrhundert in die antiken Trümmer einschloß, sie studierte und zeichnete und als zielbewußter Baumeister alsdann neue Architekturnormen aufstellte, die von andern Architekten, die sich zu Schulen vereinigt hatten, aufgenommen wurden. So wurde Brunellesco der Begründer der Florentiner Bauschule. Die Formen, welche er in den Ruinen Roms zur Gestaltung eines neuen baulichen Zeitalters gesucht und gefunden, brachte er in seiner Vaterstadt Florenz zuerst zur Anwendung, und errang so das Staunen und die Bewunderung der Mit- und Nachwelt. Wohl wurde er zuerst verlacht, als er sich erkühnte, die Florentiner Domkuppel (Abb. 141) ohne Lehrgerüste aufzubauen; als ihm aber schließlich trotz der größten Anfeindungen gelang, auf Grund seines Konkurrenzprojektes, mit dem er als Sieger hervorgegangen war, die Ausführung an sich zu bringen und die Kuppel tatsächlich in zehn Jahren bis 1436 herzustellen, da verehrte man schließlich in dem Techniker auch den genialen Künstler. Der Meister führte seine Kuppel, für die er ein Modell geformt hatte, dergestalt aus, daß er aus einem von Rundfenstern durchbrochenen Tambour ein achteckiges Gewölbe in zwei Schalen entwickelte. Während der Errichtung der darüber sich erhebenden Laterne, deren Bau ihm die Florentiner voller Dankbarkeit ebenfalls übertragen hatten, starb er 1446, sie wurde erst 1461 vollendet.

Bei solch gewaltiger Leistung wird man berechtigterweise Umschau nach Werken halten, an denen man den Geist Brunelleschis erkennen könne, wo es sich darum handelte, in eigener Weise Kirchenbauideen zur Ausführung zu bringen. Dabei läßt sich feststellen, daß er die basilikale Anlage bevorzugt, dieselbe aber nur ganz im allgemeinen als Grundlage wählt, um daran die neue Formengebung Triumphe feiern zu lassen. Zwar blieb das meiste der über lateinischem Kreuz entworfenen Kirche von San Lorenzo bis zu seinem Tode unvollendet, aber die Sakristei, ein quadratischer Bau mit polygonaler Kuppel auf Pendentifs ohne vermittelnden Tambour, ist noch sein eigenstes Werk, und auch sonst ist die Anlage unter Zugrundelegung von Brunelleschis Plänen ausgeführt worden. Hier sowohl wie in seiner 1436 begonnenen Basilika San Spirito (Abb. 160) wird man durch die wundervolle perspektivische Wirkung ergriffen. Zur Harmonie trägt nicht wenig

der Umstand bei, daß die Mittelschiffe flach mit Kassetten abgedeckt, während die Seitenschiffe und Vierungen überwölbt sind. Zwischen



Abb. 160. S. Spirito in Florenz. Inneres.

Bogen und Säulenkapitell schiebt sich ein Gebälkstück ein. Die Seitenfassaden sind von außerordentlicher Schlichtheit.

Für die Weiterbildung des Zentralbaus wurde Brunelleschis Kapelle der Pazzi (Abb. 101) im vorderen Klosterhof von S. Croce bedeutungsvoll (1420). Der schöne Bau erhebt sich über griechischem Kreuzes-

grundriß. Der vordere Flügel nimmt die von Luca della Robbia prachtvoll dekorierte und mit Tonnengewölbe abgedeckte Vorhalle,



Abb. 161. Die Kapelle der Pazzi bei S. Croce zu Florenz.

deren korinthische Säulen hübsch ausgebildet sind, der dieser entgegengesetzte Flügel den Chor auf, derart, daß der eigentliche Innenraum der Kapelle als Rechteck erscheint. Das Motiv der ziegelbe-

deckten Kuppel, mit dem Zeltdach, den runden Fenstern und den Laternen hat in der Folge viel Nachahmung gefunden. Die Pazzi-



Abb. 162. Das Findelhaus in Florenz.

Kapelle war also wenigstens nicht im Innern ein eigentlicher Zentralbau, einen solchen schuf aber noch Brunellesco selbst im Entwurf zur Kirche Santa Maria degli Angeli, mit einer Spannweite der Kuppel von

15.81 m. Von Brunellesco rührt auch der zweite Kreuzgang von S. Croce und die Halle des Findelhauses (Abb. 162) auf der Piazza dell' Annunziata her. Diese ist eine der ersten Anstalten ihrer Art



Abb. 163. Palazzo Pitti in Florenz.

und zugleich eine hervorragende Leistung der Frührenaissance. Brunellesco begann den Bau selbst 1419, Francesco della Luna übernahm 1427 die Weiterführung, aber erst 1451 erfolgte die Vollendung. Die

Arkadenhalle mit ihrem schlanken Säulenrhythmus öffnet sich in recht gefälligem Linienfluß nach dem Platze zu. Auch der quadratische Hof ist ansehnlich. An der Fassadenhalle befinden sich die herrlichen Medaillons der Robbia mit den berühmten Wickelkindern.

Als das bedeutendste Werk der Profanbauten Brunelleschis gilt der in kolossalen Dimensionen ausgeführte und von ihm selbst wahrscheinlich 1440 begonnene Palazzo Pitti (Abb. 163) in Florenz. Nach den neueren Studien ist die Annahme zulässig, daß dieser Palast von vornherein nur in 7 Achsen und in drei Stockwerken gedacht war und daß, als der Bauherr Luca Pitti 1472 starb, dieser Bau auch bereits fertig dastand. L. Fancelli und Ammanati nahmen im 16. Jahrh. Erweiterungen und Veränderungen vor; unter anderem wurde von letzterem, 1558—1570, der große Hof mit den Rustikasäulen erbaut. Nach 1620 fand eine beiderseitige Verbreiterung von je 3 Achsen in drei Stockwerken und je 5 Achsen in zwei Stockwerken statt, wobei der Neffe Ammanatis Giulio Parigi und dessen Sohn Alfonso mitwirkten. Die vortretenden Seitenflügel sind erst Annexbauten von 1783, deren Vollendung sogar erst im 19. Jahrh. erfolgte. Lobenswert ist, daß selbst spätere auf Brunellesco folgende Baumeister bemüht waren, auch bei den Anbauten die Architektur des genialen Neuerers in dessen Sinne in die Erscheinung treten zu lassen. Die Fassade zeigt in allen Stockwerken Rustikaquadern und Zwergsäulengalerien statt der Gesimse. Die Fenster und Portale sind, wie der erste Typus des florentinischen Palastes als Regel zeigt, halbrund abgeschlossen. Der Eindruck des Erhabenen wird noch verstärkt durch die alles beherrschende erhöhte Situation. Von der alten Dekoration des Innern ist wohl kaum etwas übrig geblieben; dieselbe war den verfeinerten Ansprüchen des Hofes der Großherzöge von Toskana, die den Palazzo als ihren Wohnsitz auserkoren hatten, nicht mehr gewachsen, und vornehmlich hat dann Pietro da Cortona (1596—1669) den Innenräumen den noch heute sichtbaren prunkvollen repräsentativen Charakter verliehen. Erheblich kleiner ist der Palazzo Quaratesi, früher Pazzi. Es ist ein reizvoller Zierbau, in dessen Wappen sich die Künstlerschaft Lucas della Robbia ausspricht. Die Rustika erscheint hier nur im Erdgeschoß. Der Palast wurde erst 1470 vollendet. Einer der frühesten Bauten des Meisters ist der Palazzo di Parteguelfa (seit 1418), dessen erstes Stockwerk mit Pilastern geziert ist.

Ein hervorragender Vertreter des ersten Typus ist alsdann der Palazzo Riccardi (Abb. 164), den Michelozzo Michelozzi 1396 bis 1472 für Cosimo Medici erbaute. Michelozzo setzt darin die von Brunellesco eingeschlagene Richtung fort. Auch dieser Palast war von vorn-

herein nicht so groß gedacht, als er ausgeführt wurde. Die Behandlung der Rustikaquaderung erfährt gegen die des Pittipalastes eine Verfeinerung: die Quadern werden nach den Stockwerken abgestuft, so daß

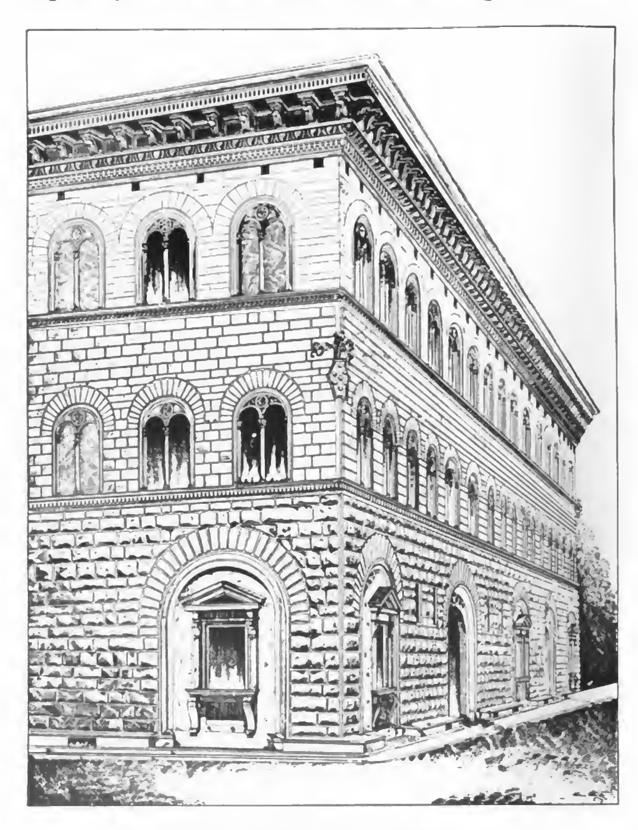


Abb. 164. Palazzo Riccardi in Florenz.



Abb. 165. Palazzo Vecchio in Florenz. Hof.



Abb. 166. Palazzo Strozzi in Florenz.

auf das schwere Untergeschoß das leichtere Obergeschoß und das ganz in feinem Fugenschnitt gehaltene zweite Stockwerk folgt, das in einem allzuschweren römischen Konsolengesims seinen Abschluß findet. Die Fensterarchitektur mit den eingestellten Säulen ist in den Obergeschossen durchweg eine gleichmäßige. Interesse verdient auch der hübsche Säulenhof, dessen Kompositkapitelle, gekuppelte Fenster und Loggia gut zusammenstimmen. Auf Michelozzo geht auch der großartige Säulenhof des Palazzo Vecchio (Abb. 165) zurück und wahrscheinlich auch der Vorhof der Annunziata und die kleine Kirche S. Felice. Ferner sind von ihm der Palazzo Corsi, die Villen Rica Soli und Mozzi in Florenz und die Kapelle von San Eustorgio in Mailand.

An Brunellesco und mehr noch an Michelozzo lehnt sich eine Anzahl von Architekten, deren Namen uns nicht bekannt, deren Werke aber noch vorhanden sind. Zu diesen Bauten gehören das Kloster Monte Oliveto, 1472, die Badia und der hübsch komponierte Säulenhof des Scalzo.

Der Palazzo Riccardi wurde vorbildlich für die Palastbauten des Bernardo Rosselino und des Benedetto da Majano, d. h. sie wandten gern das System der verschieden hohen und verschieden abgestuften Stockwerke, eines zweifachen Gurtgesimses, der Rundbogenfenster und des Säulenhofes an. Das berühmteste Beispiel dieser Gattung wurde der 1489 für Filippo Strozzi von Benedetto da Majano, 1442—1497, begonnene Palast, ein stolzes Architekturwerk über regelmäßigem Grundriß (Abb. 158). Der Palast ist etwas kleiner als der Pal. Pitti, aber größer als der Pal. Riccardi. Die Entfernung zwischen den Fensterbankgurten beträgt 9.35 m. Der Architekt des Pal. Strozzi hatte aus den Bauten der Pal. Pitti und Riccardi gelernt und die wenigen bei diesen Palästen entstandenen Mängel zu vermeiden gesucht, derart, daß er in Bezug auf die ungegliederte Flächenteilung die höchste Wirkung erreichte. Die Monumentalität der Fassade (Abb. 166) beruht im wesentlichen auf der energischen Quaderteilung, deren Motiv auch in die Fensterbogen übergegangen ist. Man kann wohl sagen, daß die naturalistische Behandlung der Quaderung der erstgenannten Paläste beim Strozzipalast zur Veredlung gelangt ist. In die Bogenfenster sind ebenfalls Säulchen hineingestellt und die Gurtgesimse zeigen Zahnschnitt. Die Krönung dieses Baues bildet aber im wirklichen und bildlichen Sinne das großartige, ja für die Renaissancearchitekten aller Zeiten, vorbildliche Hauptgesims (Abb. 158), das ein Werk des Simone Cronaca, 1457—1508, ist. Dadurch erhält die Fassade einen wirkungsvollen und würdigen Abschluß. Die Tätigkeit Cronacas am Pal. Strozzi beschränkt sich aber nicht allein hierauf. Er ist auch der Erbauer der Fassade

des quadratischen Hofes. Seine Anteilnahme am Strozzipalast wird jedenfalls mit die Grundlage dafür abgegeben haben, daß er 1495 zum Obermeister am Dom von Florenz ernannt wurde. 1496 vollendete er das eingestürzte Kuppelgewölbe der Sakristei von San Spirito, eines Baues, der vielleicht schon ganz auf Rechnung des Giuliano da Sangallo, 1445—1516, zu setzen ist. Jedenfalls haben beide Meister gemeinsam sich an der Ausstattung des Vestibüls zur Sakristei betätigt, das mit Recht als eine der schönsten und zierlichsten Architekturen bezeichnet worden ist. Cronacas bedeutendster Kirchenbau ist San Francesco al Monte vor Porta San Miniato, die selbst einen Künstler wie Michelangelo zur Bewunderung herausforderte, er nannte sie „la bella vilanella". Das mit sichtbarem Dachstuhl versehene Innere ähnelt aber mehr einer offenen Hofarchitektur. Dieser Eindruck wird noch dadurch verstärkt, daß die Fenster nach dem Innern zu eine Architektur, abwechselnd mit Giebel- und Rundverdachungen, erhalten haben; die Architektur an sich ist jedoch tadellos und von hoher Schönheit. Das Motiv genannter Verdachungen erinnert an die Dekoration der Altäre im Pantheon.

Dem Cronaca schreibt die deutsche Kunstgeschichtsforschung auch den Pal. Guadagni (Abb. 167) zu. Der Architekt hat darin einen neuen Fassadentypus geschaffen, der darin besteht, daß die verputzten Wandflächen mit Sgrafitto geschmückt, die Öffnungen einfach umrahmt und die Ecken mit Ortsteinen versehen werden. Nur das Erdgeschoß erhält eine Quaderung. Das Obergeschoß zeigt eine mächtige säulengeschmückte Loggia. Die Absicht des Meisters, ein stattliches Bürgerhaus darzustellen, muß jedenfalls als wohlgelungen bezeichnet werden. Sehr ähnlich ist der Pal. Niccolini, jetzt Buturlin, er bekundet den gleichen Typus.

Bevor wir uns weiter mit den Architekten beschäftigen, deren Tätigkeit bereits ins 16. Jahrh. hinübergreift, muß ein Meister angeführt werden, dessen Ebenbürtigkeit mit Brunellesco kaum bestritten werden dürfte, wir meinen Leon Batista Alberti, 1404—1472. Er leitete die zweite Epoche der Frührenaissance, in welche wir uns bereits unversehens hineinbegeben hatten, würdig ein. Alberti ist ein geborener Venetianer; in Venedig hatten nämlich seine aus Florenz stammenden Eltern Zuflucht gesucht. Die Erziehung Albertis wurde von vornherein auf eine breite Basis gestellt. Seine Universitätsstudien schon umfaßten nicht nur das Recht, sondern auch mathematische, naturwissenschaftliche, philosophische und literarische Disziplinen. Was Wunder, wenn er auch in der Kunst eine mehr archäologische Richtung vertritt. Welche Verehrung er vor dem Schaffen Brunelleschis hatte, erhellt daraus, daß

Alberti ihm seinen Traktat über die Malerei widmete. Auch schrieb er „Über das Bauwesen“, ein Werk, das er 1451 dem Papst Nikolaus V. überreichte, der ihn bei Ausführung der vatikanischen Bauten um

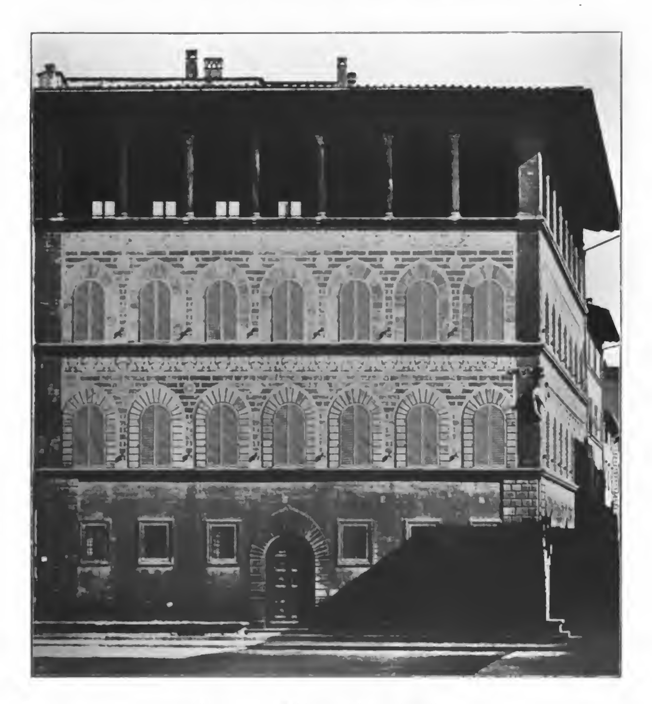


Abb. 167. Palazzo Guadagni in Florenz.

seinen Rat gebeten hatte und dem er in seiner Vielseitigkeit auch außerhalb des Bauwesens Dienste leistete. So lebte denn Alberti vornehmlich in Rom, weshalb auch sein Stil im wesentlichen die römische Richtung einhält. Bei aller Verehrung der Antike sucht Alberti

nach neuem Ausdruck. Das ist es, was ihn als Künstler so ungemein schätzenswert macht und weshalb er als ein Wegweiser auf neuen Bahnen gilt.

Jene bereits angezogene Widmung Albertis an Brunelleschi ist mit Recht berühmt geworden, sie ehrt den einen wie den andern und verdient immer wieder von neuem abgedruckt zu werden: „Es wunderte und betrübte mich,“ sagt Alberti, „daß die göttlichen Künste und Wissenschaften, die bei den vortrefflichen Alten, wie wir noch sehen und aus der Geschichte hören, in solcher Blüte standen, in unserer Zeit so ganz abhanden gekommen schienen, daß man Maler, Bildhauer, Architekten, Musiker, Geometer, Redner und Auguren nicht mehr antreffe. Mich dünkte, die Natur sei alt und müde geworden und bringe so wenig große Geister wie Giganten mehr hervor. Als ich aber nach der langen Verbannung unserer Familie in unser herrliches Vaterland zurückgekehrt war, da erfuhr ich, daß in Vielen, vor allem in dir, Filippo, und in unserem Freunde Donatello und in anderen, ein Geist lebt, der zu jeder rühmlichen Sache fähig ist und dem der Alten keineswegs nachsteht. Ja, man darf die Heutigen besonders preisen, da sie weniger leicht als die Alten zu den vollendeten Werken gelangten. Muß nicht jeder den Architekten Filippo aufs höchste rühmen, wenn er sein ragendes Bauwerk sieht, aufgerüstet ohne Holzgerüst, so gewaltig, um mit seinem Schatten die Völker Toskanas zu decken, — den Alten ebenso unbekannt, wie der Gegenwart unglaublich? Fahre fort, Tag um Tag Dinge auszusinnen, die deinem Genius ewigen Ruhm sichern; wenn dir aber einmal Muße bleibt, so soll es mich freuen, wenn du dieses Büchlein von der Malerei lesen willst, das ich in toskanischer Sprache deinem Namen gewidmet habe.“ So dachte der berühmteste Fachgenosse Brunellescos über die in der Florentiner Domkuppel niedergelegte Tat. Der Ausspruch Albertis charakterisiert aber auch seine eigene edle Gesinnung. Neidlos erkennt er den Ruhm eines ihm kaum überlegenen Architekten an. Aber auch andere Beweise haben wir für die durch Erfahrung geläuterte Lebensweisheit Albertis. Da heißt es: „Seid in allem sparsam; gebt weniger oder nur so viel aus, als Ihr einnehmt! Wer kein Geld hat, ist sehr unglücklich und der Verschwender hat selbst am wenigsten von seinem Gut. Was ist es z. B. für eine dumme Sache um überflüssige Gesellschaften; das ist eine Aufregung im Hause, ein Laufen und Sorgen und Wirtschaften; die Dienstboten sind verdrießlich; schließlich sind nur alle müde und die Gäste doch nicht zufrieden. So haltet das Eure zusammen und meidet Aufwand.“ Das sind geradezu goldene Worte, die noch heute jeder Haushaltung zur Maxime dienen

könnten. Nachdem ich so das Persönliche des Meisters berührt, gehe ich zur Besprechung seiner bedeutendsten Werke über.

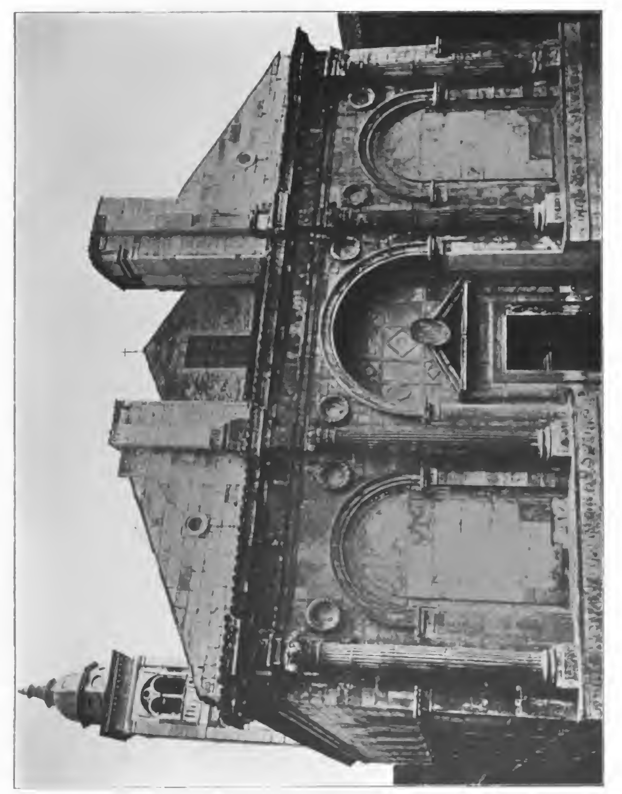


Abb. 168. S. Francesco in Rimini.

Die römische Tendenz, besonders nach dem Vorbilde der antiken Triumphbögen, gelangt bei S. Francesco in Rimini (Abb. 168) klar



Abb. 169. S. Andrea zu Mantua. Portal.

zur Erscheinung. Die Fassade legt sich um einen gotischen Kern; sie ist als die früheste oder doch als eine der frühesten Kirchenarchitekturen der italienischen Renaissance von größter Bedeutung. Das Arkadensystem ist auch auf die Langhausseiten ausgedehnt. Der obere Teil blieb unausgeführt, ebenso ein in gewaltigen Dimensionen geplanter Kuppelbau. Die erst 1529 geweihte Kirche S. Sebastiano



Abb. 170. S. Maria Novella in Florenz.

in Padua, heute eine Ruine, zeigt die zur damaligen Zeit noch recht seltene Form des griechischen Kreuzes als Grundriß. S. Andrea in Mantua ist mehrfach verändert worden, doch spricht auch heute noch der Geist des Meisters aus jedem Architekturdetail. Besser gelungen wie die als Tempelfront ausgeführte Fassade erscheinen die Vorhallen und das Innere. Die Details (Abb. 169) sind zwar ein wenig überfüllt, aber doch edel geformt, die mächtigen quer gestellten Tonnengewölbe

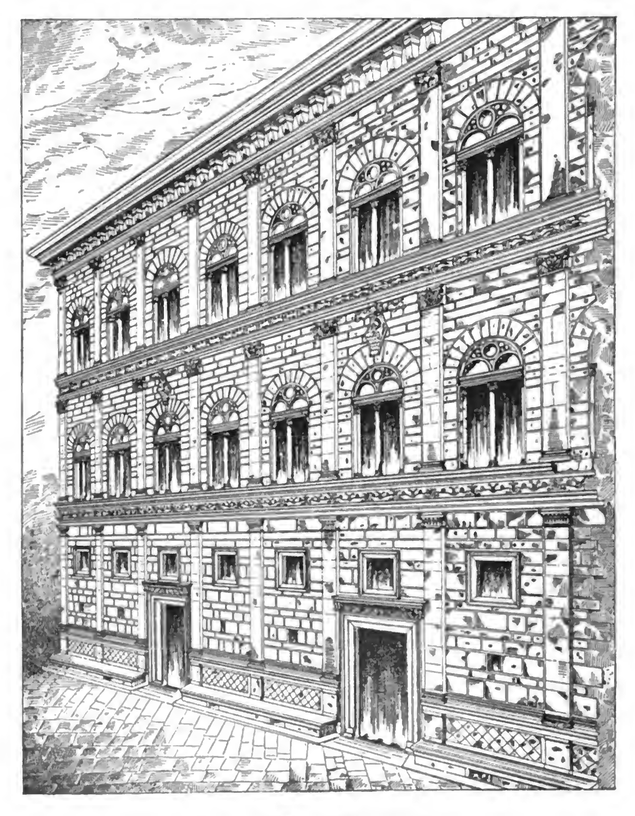


Abb. 171. Palazzo Rucellai in Florenz.

von herrlicher Wirkung. Der ganze Bau hat die Bezeichnung als „eine Vorahnung“ von S. Peter in Rom wohl verdient. Ein Werk Albertis, obwohl neuerdings angezweifelt, ist auch die Fassade der Kirche S. Maria Novella in Florenz (Abb. 170), die als erste der bedeutenden Kirchen die Blicke des vom Zentralbahnhof Einziehenden auf sich lenkt. Schwierigkeiten entstanden vor allem aus der Rücksichtnahme auf die Dispositionen der gotischen Zeit. Die Fassade ist reich mit Inkrustation aus weißem und schwarzem Marmor ausgestattet. An dem Giebel finden wir die hier zum ersten Male auftretenden Voluten zur Verdeckung der Seitenschiffsdächer, ein Vorgang, der sich in der Folge ungezählte Male wiederholen sollte.

Bei Sant' Annunciata in Florenz erbaut Alberti eine mächtige Rotunde in der Art der römischen Minerva Medica und legt daran neun Nischen mit halbkreisförmigem Grundriß. Albertis Hauptwerk der Profanbaukunst hat man auch dem Bernardo Rossellino, 1409—1464, zugeschrieben. Es ist der 1446—1451 erbaute Palazzo Rucellai in Florenz (Abb. 171), dessen Ähnlichkeit mit dem Pal. Piccolomini des Rossellino in Pienza nicht bestritten werden kann. Das Fassadensystem besteht darin, daß Pilaster in allen Stockwerken die Gliederung übernehmen. Diese Pilasterstellungen heben sich von den Flächen, deren Quadern mit Saumschlag versehen und deren Spiegel bossiert sind, flach ab und stufen sich nach dem an römischen Bauwerken (Kolosseum, Marcellus-Theater) vorkommenden Vorbilde nach den einzelnen Stilen ab. Die Gesimse übernehmen dabei sozusagen die Funktionen von Gebälken, tatsächlich aber entbehrt das ganze System des struktiven Charakters und ist nur eine dekorative Zugabe. Die Fenster zeigen Bogenabschluß, Pilaster an den Fasen und ein Säulchen zur Teilung in der Mitte. Die Portale sind geradlinig umrahmt, was jedoch den Gesamteindruck nicht stört. Neuerdings hält auch Durm an Alberti als den Meister des Pal. Rucellai fest, indem er darauf hinweist, daß Bernardo Rossellino 12 Jahre später den Pal. Piccolomini in Pienza (Abb. 172) erbaut hat und dieser „bleibt ewig ein schwacher Abklatsch des vornehmen Palazzo Rucellai in Florenz“ (Durm). Dem gegenüber steht das Lob des Papstes Äneas Sylvius, der ihm „unter allen Architekten des Jahrhunderts die erste Stelle zuerkannte“. Pius II. war es denn auch, welchem Rossellino die Ausführung einer Menge Bauten verdankte, so sind von ihm der Pal. della Commune und Dom und Campanile in Pienza, ersterer 1462 geweiht, sowie in Siena die Paläste Nerucci, Piccolomini und Spannocchi, möglicherweise auch die Madonna delle Neve daselbst. Als sein Gehilfe wird sein Neffe Puccio di Paolo bezeichnet. Ungefähr zu gleicher Zeit übt von

Siena aus der auch als Architekturschriftsteller bedeutende Francesco di Giorgio, 1439—1502, eine ausgedehnte Tätigkeit als Ingenieur und



Abb. 172. Palazzo Piccolomini in Pienza.

Festungsbaumeister aus; seine Verdienste als ausführender Architekt sind noch nicht genügend gewürdigt. In erstgenannter Eigenschaft arbeitete er auch am herzoglichen Palaste von Urbino (Abb. 173),



Abb. 173. Der herzogliche Palast zu Urbino.

1468—1482, dessen Plan vielleicht nach den Angaben des Herzogs Federigo da Montefeltre entworfen worden ist, für dessen Bauleitung jedoch 1468 der Dalmatiner Luciano da Laurana berufen worden war. Dem Wirken dieses Architekten hat neuerdings Theod. Hofmann seine Studien gewidmet; dieser bezeichnet jenen als baukünstlerischen Bahnbrecher vor Bramante. In diesem Palast besitzt die Frührenaissance ihr bestes Beispiel eines großangelegten befestigten Herrschersitzes.



Abb. 174. Palazzo Gondi in Florenz. Hofanlage.

Hofmann sieht in der Hofarchitektur Harmonie und Reinheit der Linien, vornehme Größe und klassische Feinheit der Verhältnisse und somit die Eigenschaften der Hochrenaissance, die hiernach ein Menschenalter früher anzusetzen sein würde. Die Dekoration ist ein Werk des Ambrogio da Milano.

Von Florentiner Meistern müssen noch die Brüder Sangallo besonders beachtet werden. Von der Teilnahme Giulianos am Bau der



Abb. 175. Palazzo Gondi in Florenz. Säulenkapitell vom Hofe.

Sakristei von San Spirito in Florenz war bereits die Rede. Derselbe baute aber auch in Rom, wo er als Zwanzigjähriger eifrig mit dem Studium der antiken Bauwerke beschäftigt war. Dort ist er 1469—1472 am Bau der Kirche San Marco und des Palazzo Venezia beteiligt. Ob



Abb. 176. Palazzo Gondi in Florenz. Konsole vom Hofe.

die mit eigentümlich jonischem Gesims versehene S. Maria Maddalena de' Pazzi in Florenz sein Werk ist, steht noch dahin.

Sicher gehört ihm jedoch einer der bedeutendsten Paläste der Frührenaissance an: der Palazzo Gondi in Florenz. Man erkennt, daß Giuliano die Schwächen anderer Architekturen gut zu vermeiden gewußt hat. Die Stockwerke nehmen nach oben zu ab, die Bossierung der Quadern wird ebenso aufsteigend leichter, in gleicher Weise findet eine Abwägung der Sohlbankgesimse und des Hauptgesimses statt. Die Quaderung der Rundbogen über den Fenstern und dem Portal ist abgetreppt und erleichtert so den Anschluß an die Quaderung der Fassadenflächen; kurzum alles ist verfeinert und wohl abgewogen, das Ganze von seltener Harmonie der Verhältnisse, was auch auf die Hofarchitektur zutrifft (Abb. 174). In den ornamentalen Details ist ein wenn auch nicht stets glücklich ausfallendes Bestreben nach eigenem Ausdruck erkennbar (Abb. 175, 176).

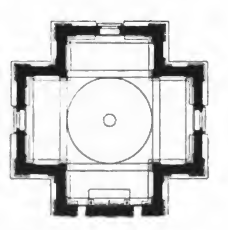


Abb. 177. La Madonna delle Carceri in Prato. Grundriß.

Von Giuliano ist auch die Kirche S. Maria delle Carceri in Prato, 1485 bis 1491, errichtet, deren Bau er durch Verwendung des Lorenzo de Medici erhielt. Es ist ein kleines, aber vortrefflich gelungenes Gebäude über griechischem Kreuz (Abb. 177). Die Vermittlung zwischen Kuppel und Bogen (Abb. 178) übernimmt eine zierliche Galerie, ein Vorgang, der gegenüber dem Kuppelbau Brunelleschis als Fortschritt zu bezeichnen ist. Während der Abwesenheit Giulianos leitete sein Bruder Antonio da Sangallo d. Ältere, 1455—1534, den Bau. Auch er hatte wie Giuliano erst die Bildschnitzerei erlernt und ging erst später zur Architektur über. Er fertigt für seinen Bruder die Modelle und bewährt sich auch als Festungsarchitekt; so arbeitet er am Castel Sant' Angelo in Rom und entwirft den Plan für Castrocaro. Sein Hauptgebäude ist die seit 1518 erbaute Kirche Madonna di San Biagio (Abb. 179) in Montepulciano, die aber bereits unter dem Einfluß Bramantes und der Hochrenaissance steht. Auch die nach 1500 ausgeführten Werke Giulianos gehören bereits der Hochrenaissance an. Sein Name wird ferner beim Bau des 1455 begonnenen Palazzo Venezia in Rom genannt, an welchem er jedoch nur als Maurermeister wirkt. Der Architekt des Planes selbst ist unbekannt. Am meisten Anteil haben noch Bernardo di Lorenzo, Giacomo da Pietrasanta und Meo

del Caprina, letzterer besonders am Bau der dazu gehörigen Kirche San Marco. Der Palast zeigt als erster die römische Bogenstellung, wie sie beim Kolosseum durchgeführt ist, und tatsächlich hören wir, daß Papst Nikolaus V. ebenso wie schon Eugen IV. das Kolosseum und andere Römerbauten als Steinbrüche ausnutzten. Giacomo da Pietrasanta baute auch die recht bemerkenswerte Kirche S. Agostino

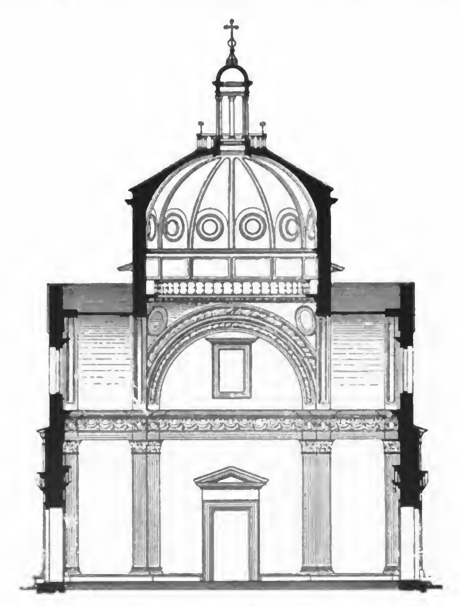


Abb. 178. La Madonna delle Carceri in Prato. Schnitt.

in Rom und Giov. de' Dolci die Cappella Sistina, die, architektonisch unbedeutend, durch ihren berühmten Freskenschmuck ein unvergleichliches Baudenkmal geworden ist.

In die Lombardei findet die Renaissance Eingang durch lombardische Künstler, die in ganz Italien zerstreut sich aufhielten und so auch die neuen Architekturen in Florenz, Rom, Rimini, Urbino u. s. w. zu



Abb. 179. La Madonna di S. Biagio in Montepulciano.



Abb. 180. Ospedale Maggiore zu Mailand.

sehen Gelegenheit gehabt und an ihnen Studien gemacht hatten. Hauptplätze der neuen Richtung sind Mailand, die Emilia, Bologna und Venedig. Der hier herrschende Stil wird durch das Material, den Backstein, und die noch allenthalben umherwuchernde Gotik bedingt, die sich noch lange neben der Renaissance erhielt. Beispiele sind genug vorhanden, es sei nur auf S. Maria delle Grazie und Ospedale Maggiore (Abb. 180) hingewiesen.

Epochemachend wirkte das Auftreten eines der größten Architekten aller Zeiten Donato d'Angelo gen. Bramante aus Urbino. Er wurde 1444 geboren, war erst Schüler des Malers Fra Bartolommeo, wurde zum Architekturstudium wahrscheinlich durch Luciano da Laurana angeregt, bei dem er später auch angestellt gewesen sein mag; er stand auch zu Piero della Francesca, Mantegna und Alberti in Beziehungen. 1476 beginnt seine Tätigkeit in Mailand, wohin er durch Barocci Ambrogio da Milano, welcher am Palast zu Urbino als Dekorateur beschäftigt war, gelangt sein mochte. Er wirkt in Mailand als Maler, Architekt und Festungsbaumeister in der ersten Zeit nicht aufsehenerregend, erst allmählich und gestärkt durch das Studium der vorhandenen Bauwerke stellt er sich in den Vordergrund, ohne deshalb andere Architekten an der Ausführung eigener Ideen zu verhindern. Obwohl mit der bedeutendste Renaissancearchitekt, beherrscht er auch den Formenreichtum der älteren Stilarten. So hat er sich auch in der Gotik versucht. Sein Verdienst ist es, die vorhandenen Motive im Sinne der Renaissance umgestaltet zu haben, so daß das Ornament edler gestaltet und das Detail im allgemeinen straffer gegliedert erscheint. Als 1499 die Sforza gestürzt waren, verließen Leonardo da Vinci und Bramante Mailand. Leonardo setzte sich in Florenz fest, Bramante ging, wahrscheinlich über Florenz, nach Rom, wo in jener Zeit bedeutende Architekten fehlten und er demgemäß auch einen ausgedehnten Wirkungskreis erhoffen durfte. In Rom geht mit Bramante unter dem Einflusse der original-römischen Baudenkmäler eine Wandlung vor. Seine Kunst erhält dadurch und auch durch die Rücksicht auf das monumentalere Material — Travertin und Peperin tritt an Stelle des Backsteins — eine Großzügigkeit, welche an den Mailänder Bauten noch nicht wahrgenommen werden können. Die zierliche Gliederung der Backsteinornamente muß einer mehr grandiosen Behandlung des Schmuckwerks weichen. So wird Bramante der Begründer der Hochrenaissance in Rom, woselbst er auch der Lehrer Raffaels wird. Er stirbt dort am 11. März 1514.

Betrachten wir nunmehr einige Bauten des Meisters aus der Mailänder Schaffensperiode. Schon 1476 sehen wir ihn bei der bereits 1470



Abb. 181. S. Maria delle Grazie in Mailand.

von Guiniforte Solari begonnenen Kirche San Satiro beschäftigt. Von ihm rührt die Architektur des Chors und der Sakristei her, letzterer ein hübsch dekorierter, auf San Lorenzo zurückweisender achteckiger Kuppelbau, dessen figurale, vielleicht auch ornamentale Gestaltung auf Ambrogio Foppa genannt Caradosso zurückführt, den Bramante später mit nach Rom zog. 1495 ward noch daran gebaut. Die Einweihung fand jedoch erst 1523 statt.

Auch Sta. Maria delle Grazie in Mailand war von demselben Solari begonnen und von Bramante fortgesetzt worden. Der Chor des Solari genügte dem Lodovico il Moro nicht, er wurde wieder abgerissen und Bramante aus einer Anzahl von mehreren dazu ausersehen, den Chor neu zu bauen. Er ist daran von 1492 bis zu seinem Fortgange tätig, hat somit den Bau nicht fertiggestellt. Über quadratischem Grundriß erhebt sich ein edler Terrakottabau mit im Halbrund angelegten Kreuzesflügeln. Das Innere, mit polygoner Flachkuppel, verrät Raumschönheit, das Äußere (Abb. 181) ist ganz im Geiste der Frührenaissance gehalten. Auch das Hauptportal mit dem über den Säulen schwebenden halbrunden Baldachin, sowie die Kapelle di San Paolo und das Refektorium, in welchem das berühmte Abendmahl Leonardos Platz gefunden hat, sind seine Werke.

Bei Sant' Ambrogio (Abb. 182), jetzt Ospedale Militare, beginnt Bramante 1492 den Bau des Kapitellsaals und Kreuzgangs. Letzterer zeigt Granitsäulen mit schwarzen Marmorkapitellen und Rundbogenarchitektur. Die Wiederherstellung des Klosters begann 1498 für Rechnung des Bischofs Ascanio Sforza. Von Bramante wurden dabei das dorische Untergeschoß und die beiden Höfe ausgeführt. Die Kreuzgänge bei Sant' Ambrogio und beim Ospedale Maggiore, an welchem Bramante eine Seite des Hallenhofes herstellte, hält man für eine der schönsten Leistungen der Frührenaissance.

Unter der Beteiligung Bramantes entstand in der Lombardei eine Reihe von Werken, von denen die bedeutendsten folgende sind; sie zeigen zugleich, wie sehr man sich in der Folge an das in S. Satiro gegebene Vorbild hielt. Giovanni Bataggio, welcher sogar an S. Satiro mitgearbeitet hatte und möglicherweise sein Schüler war, beginnt 1487 die wahrscheinlich nach den Plänen Bramantes ausgeführte Kirche Sta. Maria Incoronata in Lodi; Giovanni Dolcebuono und Amadeo setzen den durch weise abgestimmte Höhenverhältnisse ausgezeichneten Bau weiter fort und letzterer vollendet ihn 1513. Von demselben Bataggio wurde auch die Kirche Santuario della Madonna bei Crema 1493 begonnen und 1500 von Tutonio Montanara fertiggestellt. Die Kirche Sta. Maria di Canepanova zu Pavia soll



Abb. 182. S. Ambrogio, jetzt Ospedale militare in Mailand.

Bramante selbst im Auftrage des Gian Galeazzo Visconti erbaut haben. In der Tat, wenn man die wundervolle Harmonie der architektonischen Verhältnisse betrachtet, so kann dieser Überlieferung nur Recht gegeben werden. Der Grundriß (Abb. 183) zeigt ein Achteck mit vorgelegtem Chor und dazwischen eingeschalteter Vorhalle; das Obergeschoß (Abb. 184) des Achtecks birgt einen Umgang in sich. Ebenfalls die Form des Achtecks, außen aber die des Quadrats, zeigt die Kirche Sta. Maria di Piazza in Busto Arizio. Dieselbe wurde

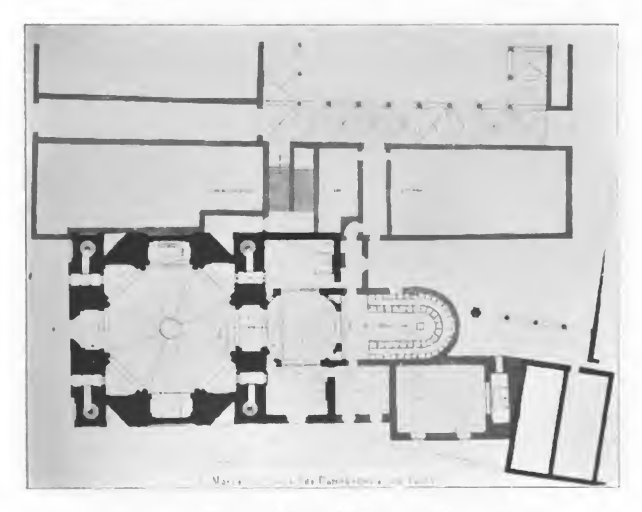


Abb. 183. S. Maria coronata (di Canepanova) zu Pavia. Grundriß.

erst nach dem Tode Bramantes 1517 begonnen; der Plan soll von Ballarti, einem sonst unbekannten Schüler Bramantes, entworfen worden sein, vielleicht aber gebührt die Ehre dem den Bau ausführenden Lonati. Von ähnlicher Gestaltung ist S. Magno in Legnano, ein Bau aus dem Jahre 1504.

Einer Mailänder Kirche, S. Maria presso San Celso, muß noch besonders gedacht werden. Es ist eine dreischiffige Pfeilerkirche mit kassettiertem Tonnengewölbe, begonnen 1491, wohl nach dem Entwurf

des Gian Giacomo Dolcebuono, der auch das Kuppelmodell herstellt und die Fassade entwirft. Ihm folgt 1506 Cristoforo Solari, der schon vorher für den Bau tätig war, und von 1515 bis an sein Lebensende Bernardo Zenale, ein Schüler des Bramante und Nachfolger des Amadeo als Dombaumeister von Mailand. Giov. Dolce-



Abb. 184. S. Maria coronata (di Canepanova) zu Pavia. Schnitt.

buono baut auch S. Maurizio, Monastero Maggiore, in Mailand, wobei er in den Emporen das Motiv gekuppelter Säulen mit gemeinsamem Gebälk anwendet, auf welches sich die Bögen stützen. In Pavia entstand, unter mehrmaliger Berufung Bramantes, der Umbau des Domes. Da die Pläne Bramantes aber zu kostspielig waren, wurde Cristoforo Rocchi ausersehen, der dann auch 1487 an die Arbeit ging. Auch

des Rates von Francesco di Giorgio und Lionardo da Vinci hatte sich die Dombauverwaltung zu erfreuen, 1490.

Bramantes Mitarbeiterschaft wird ferner am Dom zu Como, einem



Abb. 185. Die Certosa bei Pavia.

in edelster Renaissance ausgeführten Bauwerk, in Anspruch genommen und bezeichnet man bestimmte Teile, die er ausgeführt oder entworfen haben soll. An der Ausführung war am längsten Tommaso Rodari beteiligt, denn er arbeitet daran 1485—1526; allerdings wurde 1519 sein Modell zur Fertigstellung abgelehnt und dasjenige von Cristoforo Solari angenommen, weshalb der Rest nach Solaris Plan zur Ausführung gelangte. Von letzterem rührt auch der Zentralbau der Sta. Maria della Passione in Mailand her.

Ein anderer Solari mit Vornamen Guiniforte ist einer der Meister am Bau der Certosa bei Pavia, eines Weltwunders dekorativer Architektur, das Hauptwerk der national-lombardischen Kunst in ihrer reichsten Entwicklung; er hatte ebenso wie der als Bauleiter urkundlich beglaubigte Bernardo da Venezia einen Entwurf zur Fassade geliefert, und es scheint, daß der Urplan von dem letztgenannten herrührt, während Guiniforte Solari 1453—1481 den Bau leitete, nachdem er den bald achtzigjährigen Cristoforo da Conigo abgelöst hatte. Sein Nachfolger wird sein Schwiegersohn Giovanni Antonio Amadeo, 1447 bis 1522, der bereits 1466 am Bau tätig ist, 1481 provisorischer Bauleiter wird und ein Tonmodell schuf, nach welchem seit 1491 eifrig an der 1473 begonnenen Fassade (Abb. 185) gearbeitet wird. Es scheint, daß nach dem im Jahre 1499 erfolgten Fortgange Amadeos die Fassade nach anderen Gesichtspunkten fortgeführt ward, denn wir hören, daß Benedetto Briosco wenigstens das edel geformte Hauptportal nach eigenem Modell arbeitete, während Agostino Busti daran die Reliefs ausführte. Die vier Prachtfenster gehen noch auf Amadeo zurück; es sind wohl die reichsten der Welt, und A. G. Meyer hat recht, wenn er sagt, daß der Künstler schon allein hierdurch zum bedeutendsten Meister der lombardischen Frührenaissance wird. Briosco ist auch als Hauptmeister der oberen Fassadenarbeiten anzusehen, wobei er von Antonio della Porta unterstützt wurde. Von anderen Künstlern, die an der Certosa beschäftigt sind, lernen wir noch die Brüder Cristoforo und Antonio Mantegazza, Alberto Maffiolo und Tommaso Rodari kennen. Die Vollendung der Fassade erfolgte erst etwa 1560 durch Cristoforo Lombardo. Das romanisch-lombardische Motiv der abgestuften Kirchenfronten tritt hier in der Formengestaltung der Renaissance auf. Die fünfgeteilte Fassade ist überreich mit dekorativem Element belebt, der obere Teil des dreiteiligen Mittelbaues erscheint einfacher. Bogengalerien wiederholen sich in jeder Etage. Die Farbeninkrustation ist ungemein reich und von prachtvoller Wirkung. Die Profilierung entspricht der von Amadeo an der Capp. Colleoni in Bergamo (Abb. 186), einem zierlichen Architekturwerk, das dekorativ

noch glänzender ausgestaltet ist. Es ist eines der phantastischsten Bauwerke der lombardischen Kunst. Die Fresken gehen auf Tiepolo zurück.

Schon in einigen der genannten Bauten, sowie auch einer Anzahl



Abb. 186. Cappella Colleoni zu Bergamo.

von Renaissancewerken im südöstlichen Teil Oberitaliens, macht sich eine Vorliebe für Pfeilerbau und Stuckatur, sowie für kühne Gewölbe und Rundabschlüsse geltend. Es herrscht geradezu eine Lust, allen Baugliedern prächtige Farbenwirkung angedeihen zu lassen. In diesem Sinne sind zu nennen S. Sisto in Piacenza (Abb. 187), 1499—1511, aus welcher die Sixtinische Madonna Raffaels (jetzt in Dresden) hergeholt ist, mit zwei Querschiffen und außerordentlicher Vielseitigkeit in der Kapellenverteilung, prächtigen Säulenreihen, auf welche sich Tonnengewölbe stützen; in Parma zwei Kirchen und zwar S. Giovanni, 1510, welche S. Sisto ähnelt, aber nur ein Querschiff hat, und die Madonna della Steccata, 1521, ein einfaches Kreuz mit runden Abschlüssen an den Flügeln und bis auf die ungeschickten Vermittlungsvoluten hübscher, ja harmonischer äußerer Gestaltung (Abb. 188).

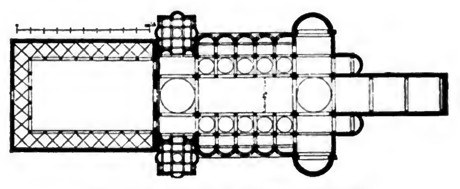


Abb. 187. S. Sisto in Piacenza. Grundriß.

Die Frührenaissance in Bologna betrifft hauptsächlich den Profanbau, sie erhält sich hier auch bis lange ins 16. Jahrhundert hinein. Der Typus weicht völlig von dem in Florenz ab. Der Backstein erscheint in anderer Formgebung, die Grundform bleibt im wesentlichen, was die Architektur angeht, gotisch, nur die Gewandung, die Dekoration gehört der Frührenaissance an. So erscheint das Erdgeschoß in der Regel als Halle. Dadurch treten zwar fortlaufende Säulen- oder Pfeilerarkaden und damit im Zusammenhange ein Horizontalismus in die Erscheinung, aber eine geschlossene Komposition löst sich nicht aus, ja wird geradezu verhindert; nur in den Hofräumen entwickelt sich ein wärmeres, anmutenderes architektonisches Leben. Reiches Detail, farbenprächtige Dekorationen beleben die Flächen. Einen solchen prachtvollen Hof besitzt der Pal. Fava (Abb. 189), derselbe hat nicht nur Bogenhallen, sondern auch einen Verbindungsgang auf hübschen Konsolen. Vom Hofe des Pal. Bevilacqua kennt man auch den Architekten: Gaspero Nadi. Die äußere Fassade weicht insofern vom Typus ab, als sie ohne Halle als geschlossenes in Haustein ausgeführtes Archi-

tekturwerk erscheint. Nadi legt auch vor S. Giacomo, 1483, einen Portikus. Der 1485 von Fioravanti erbaute Palazzo del Podestà ist nicht sehr geschickt komponiert. Der Bau des Palazzo dell' arte degli Stracciaiuoli rührt von 1496 her und wird dem Francesco Francia zugeschoben. Weiter sind noch zu nennen die Paläste Bolognini und Malvezzi-Campeggi, an denen Formigine die ent-



Abb. 188. La Madonna della Steccata in Parma.

scheidende Rolle, namentlich in dekorativer Hinsicht spielt. Der letztere baut auch 1530 eine hübsche Pfeilerhalle an San Bartolomeo a Porta Ravegnana. Wie in den Palästen, so erscheint auch bei den Kirchenfassaden vornehmlich Backstein als Baumaterial, so bei der Madonna di Galliera. Andere Renaissancekirchen sind San Spirito, Corpus Domini, San Michele, San Giacomo Maggiore, Langhaus, Sta. Cecilia, Kuppel.

In Ferrara präponderiert dagegen der Kirchenbau. Während Bologna es in der Frührenaissance nur zu kleineren Werken dieser Art bringt, geht man in Ferrara gleich ins Große; so wird 1473 Sta.



Abb. 189 Palazzo Fava in Bologna. Hofanlage.

Maria in Vado begonnen, am Bau der dreischiffigen im Mittel- und Querschiff flachgedeckten Basilika sind Bartolomeo Tristani und

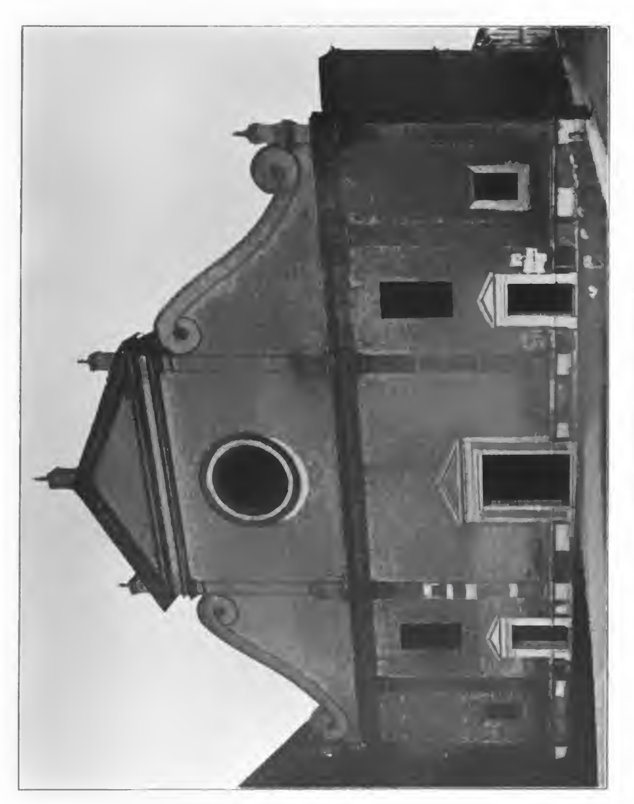


Abb. 190. S. Francesco in Ferrara.

Biagio Rossetti tätig gewesen. Noch größere Dimensionen weist San Francesco auf, an welcher 1495 Giov. Battista Benvenuti baut,



Abb. 191. La Certosa S. Cristoforo in Ferrara.

eine dreischiffige Säulenbasilika, die nicht wenig an S. Sisto in Piacenza erinnert. Manches, wie die spärlichen Pilaster und der Volutenaufbau



Abb. 192. S. Z .caria in Venedig. Inneres.

(Abb. 190), will dabei nicht recht befriedigen, besser ein prachtvoller Puttenfries. San Benedetto wurde 1500 begonnen, um 1553 sind

dabei Giambattista und Alberto Tristani beschäftigt. An der Fassade sind die Albertischen Voluten erkennbar. Der bereits genannte Biagio Rossetti erscheint auch sonst als Hauptmeister der Renaissance in Ferrara, wahrscheinlich ist er auch der Architekt der 1503 begonnenen Certosa San Cristoforo (Abb. 191). Mit Sicherheit werden ihm zugeschrieben der Chor des Doms, seit 1499, dessen imposanter Campanile jedoch auf einen florentinischen Architekten Bartolomeo zurückgeht, und der schiefe Turm von San Giorgio.

Im Profanbau richten sich die Ferraresen nach den Bolognesen. Hauptwerke sind der Palazzo de' Diamanti, jetzt städtische Galerie, er wurde 1493 für Sigismondo d'Este erbaut. Für Beatrice d'Este und Lodovico Sforza wurde 1490 der Palazzo Scrofa erbaut, in ihm erkennen wir unschwer die Prinzipien des bolognesischen Hofbaues wieder. Als Material der Säulen und anderer Architekturteile sehen wir den Marmor verwendet. Der Palazzo de' Leoni ist durch die schönsten Arabesken der Stadt ausgezeichnet.

Die Frührenaissance kommt nach Venedig zu einer Zeit als dessen politische Macht noch ungebrochen war; demgemäß erhält das Gefühl der Macht auch seinen Ausdruck in den steinernen Bauerzeugnissen. Wohl hatte die, wenn auch spät auftretende Frührenaissance, wie meist in anderen Kunstzentren mit der allenthalben noch recht festsitzenden Gotik den Kampf aufzunehmen, aber, einmal eingeführt, entwickelt sich die Renaissance gerade hier im Hinblick auf das prächtige, edle Baumaterial, den Marmor, in ungeahnter Vollkommenheit, sie wird geradezu mustergültig für alle Zeiten. Ein Hemmnis bildete allerdings die Eigenart der beschränkten Raumverhältnisse. Der Pfahlbau war einer ausgedehnten Architekturverbreitung hinderlich. Deshalb sehen wir weniger gewaltige Kirchenbauten, als in kleinerem Umfange emporgeführte Profanbauten entstehen. Für beide Arten aber charakteristisch ist die Verkleidung der Fassadenteile mit Marmorplatten, der Inkrustationsbau, in welchem besonders hervorragend die Künstlerfamilie der Lombardi war, so kennen wir einen Martino, Moro, Pietro, Antonio, Tullio, Sante und Tommaso Lombardi.

Der Kampf der Gotik und der Renaissance bekundet sich in Sta. Zaccaria in Venedig. Die dreischiffige basilikale Kirche wurde 1456 von Antonio di Marco begonnen, nach Anderen ist Martino Lombardo ihr Meister; die Fassade, deren oberer Teil besonders reich ausgestattet ist, wurde von dessen Sohn Moro 1515 vollendet. Auch das Innere (Abb. 192) bezeugt den feinen Raumsinn seines Architekten. Von demselben Moro Lombardi rühren auch San Michele von 1466 und San Giovanni Crisostomo von 1489 her,

über griechischem Kreuz, und an letzterer Kirche erscheint Sebastiano da Lugano als Mitarbeiter; sie bieten außer einem malerischen Aufbau eine wirkungsvolle Innenperspektive. Noch bevor die Fassade

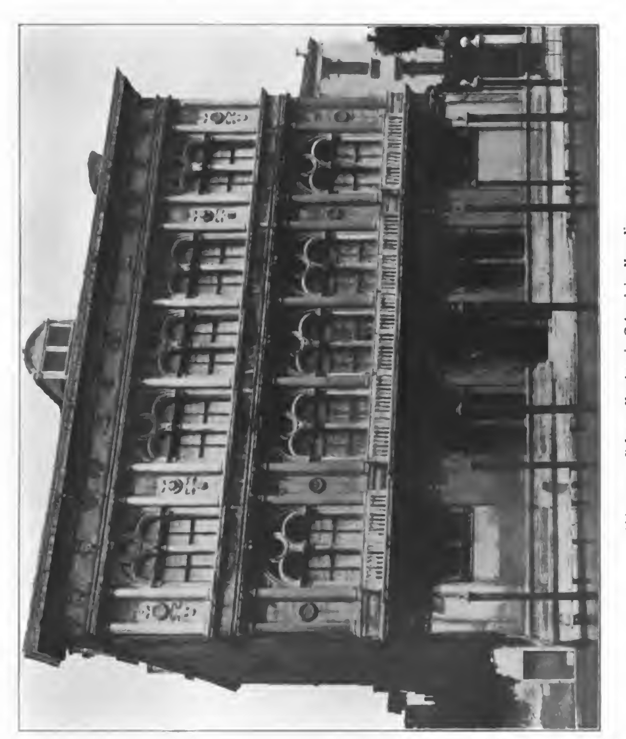


Abb. 193. Palazzo Vendramin-Calergi in Venedig.

von Sta. Zaccaria dastand, hatte Pietro Lombardi in Sta. Maria de' Miracoli, 1480—1489, ein hübsches Beispiel von Marmorinkrustation gegeben; die Kirche ist zwar in nur kleinen Dimensionen errichtet, aber von vortrefflicher Wirkung im Äußern wie Innern. Von Pietro

Lombardi soll auch San Fantino, 1506, herrühren, sie gilt als Vorbild für San Salvatore, von welcher Kirche noch die Rede sein wird.

Eine besondere Art venetianischer Gebäude bilden die Scuole, d. h. Bruderschaftshäuser geistlicher Zünfte, die gute Gelegenheit zur Ausbildung und Anwendung des Monumentalstils in kleineren Ausführungen gaben. Die wesentlichsten Bestandteile sind ein großer Saal im Erdgeschoß und eine große Halle mit Altar im oberen Geschoß. Die allerdings mehr in dekorativem als architektonischem Sinne prächtigsten Fassaden zeigen die Scuola di S. Marco, 1485—1490 von Martino, Pietro, Tullio und Moro Lombardi erbaut und ausgestattet, die Scuola di San Rocco, ein bombastischer Bau des Bartolomeo Buon, an welchem noch 1524—1527 Sante Lombardo und bis 1550 Antonio Scarpagnino arbeiten, dem man das von Dekoration überfließende Tor zuschreibt. Älter ist die Scuola di San Giovanni Evangelista, sie zeigt einen hübschen Vorhof, verrät aber ebenfalls den Stil der Lombardi.

Als bekanntestes Beispiel der Ausbildung von Uhrtürmen der Frührenaissance sei der von Pietro Lombardi 1496 errichtete Torre dell' Orologio genannt, der stockwerkartig aufsteigt und mit Pilastern geziert ist.

Der Palastbau der Frührenaissance in Venedig lehnt sich, was die Grundrißdisposition anbetrifft, offensichtlich an die Gewohnheit in der Gotik an. Tatsächlich gibt es auch in der Benutzungsart zwischen beiden Epochen kaum einen Unterschied. Vom Kanal aus führt eine Treppe in ein Vestibül, dem ebenso Nebenräume angegliedert sind, wie in der Regel dem über dem Vestibül im Obergeschoß angelegten großen Saal. Auch die Lochfassade kommt in derselben Weise, wie in der Gotik zum Ausdruck, nur die architektonische Umrahmung wechselt. Beibehalten wird jedoch auch in der Fassade der Frührenaissancepaläste das Motiv der gekuppelten Rundbogenfenster. Wie vortrefflich sich dieses Architekturmotiv der neuen Richtung einfügt, zeigt der Palazzo Vendramin-Calergi (Abb. 193), eine der edelsten Bauerscheinungen. Der Bau wurde seit 1481 von Pietro Lombardi begonnen. Hier sehen wir zum erstenmal Säulenordnungen an Stelle der bisher stets angewendeten Pilasterstellungen, nur im Erdgeschoß erscheinen noch schwach, in Ansehung der Gesamtwirkung eigentlich zu schwach gebildete Pilaster. Eines der Prinzipien des Florentiner Palastbaues: kräftig ausladende Glieder und das Ebenmaß in der Verwendung des Horizontalismus gegenüber dem Vertikalismus kommt hier wie auch in anderen venetianischen Palästen recht zur Geltung. So z. B. in dem wohl auch von Pietro Lombardi 1500 errichteten

Palazzo Corner-Spinelli, dessen Erdgeschoß facettierte Quadern zeigt, ferner in den Palästen Manzoni-Angarani, Contarini delle



Abb. 194. Ospedale civile in Venedig. Portal.

Figure, Grimani an San Paolo und Malipiero auf Campo Sta. Maria Formosa, welcher letztere Palast Sante Lombardi zum Architekten hat. 1480 begonnen, aber erst nach 1515 durch Bartolomeo vollendet,

wurden die von Proto di San Marco entworfenen alten Prokurazien. Nach 1505 entstehen der Fondaco de' Tedeschi, ein Werk

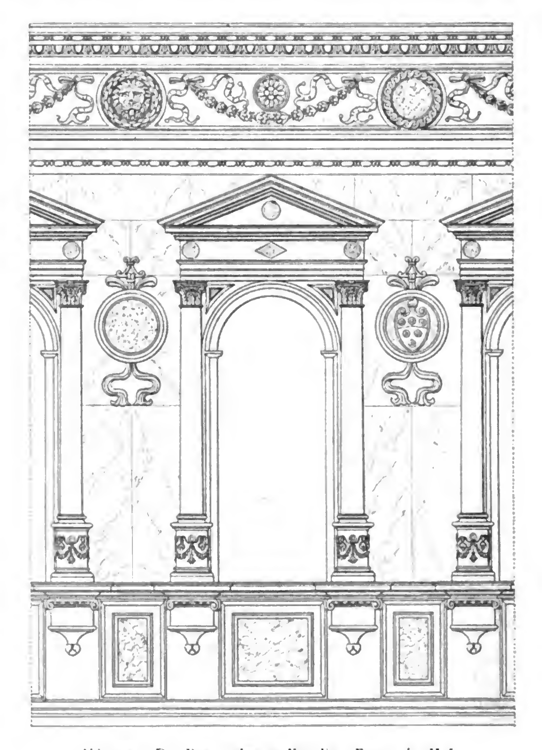


Abb. 195. Der Dogenpalast zu Venedig. Fenster im Hofe.

des Girolamo Tedesco, und 1525 der Pal. dei Camerlenghi von Guilelmo Bergamasco. Als ein echtes Werk der Frührenaissance mit allen ihren Reizen erscheint der Ospedale civile (Abb. 194) mit



Abb. 196. Palazzo del Consiglio in Verona.

säulengeschmücktem Portal. Das am Pal. Corner wahrgenommene Motiv der facettierten Quadern ist auch an der Kanalfassade des Dogenpalastes zu sehen. Weniger einheitlich aber machtvoller erscheint die Hoffassade (Abb. 195) desselben Palastes, welche in den hier in Frage kommenden Teilen 1477 von Antonio Bregno begonnen, von Antonio Rizzo 1483—1490, Pietro Lombardi 1499—1511 und Antonio Scarpagnino 1545—1550 fortgesetzt wurde. Infolge der wiederholten Änderung der Baugesinnung geht keine rechte Harmonie durch die Gesamterscheinung. Die prachtvolle Dekoration mit weißem Marmor läßt aber über manche Schwächen in der Architektur hinwegsehen. Die Fensterarchitektur des oberen Stockwerks an sich betrachtet und der darüber befindliche Fries sind von hoher Vollendung.

Eine ganze Reihe von Städten Oberitaliens unterstanden politisch der Herrschaft des damals noch mächtigen venetianischen Gemeinwesens, so auch Padua, Vicenza, Verona und Brescia. Demzufolge hängen diese Städte auch in künstlerischem Betracht von Venedig ab. So schreibt man den Lombardi die Chorwände von San Antonio in Padua zu und die Casa Anna Dianin, sowie die Casa di Tito Livio daselbst, weisen auf venetianische Architekturgesinnung hin. Bedeutender ist die Loggia del Consiglio in Padua, an welcher gegenüber dem unter demselben Namen gehenden Veroneser Bauwerk Fortschritte zu verzeichnen sind; es ist ein köstlicher Marmorbau des Biagio Rossetti. Vicenza gelangt wie Padua erst im 16. Jahrhundert zu besonderer Bedeutung; deshalb verschwinden unter der Fülle der späteren Bauten in Vicenza noch der Hof des Vescovado und die hübsche Casa Pigafetta. Aber zur Erklärung des Emporblühens der Palladianischen Architektur ist gerade die Heranziehung dieser Bauten unerläßlich.

In Verona lernen wir Fra Giocondo, 1433—1519, einen der gelehrtesten und versatilsten Architekten kennen, dessen literarische Wirksamkeit noch höher geschätzt werden muß, wie seine Tätigkeit als ausführender Architekt. Aber auch als letzterer ist er so hervorragend, daß sein Rat sogar von größeren Kunstzentren eingeholt wird, wie sein Aufenthalt in Venedig und Paris bezeugt, ja er bringt es schließlich bis zum Bauleiter von S. Peter in Rom. In Verona ist sein bedeutendster Bau die Loggia des Palazzo del Consiglio (Abb. 196), wozu der Meister 1476 den Entwurf geliefert hat. In der Disposition herrscht die Harmonie rhythmischer Verhältnisse. Durch eine die Mitte zierende Pilasterstellung wird die Fläche in zwei Hälften geschieden, die ihrerseits je im Erdgeschoß eine Vierteilung, im Obergeschoß eine Zweiteilung erhalten. Die Statuen über den Hauptteilungslinien sind

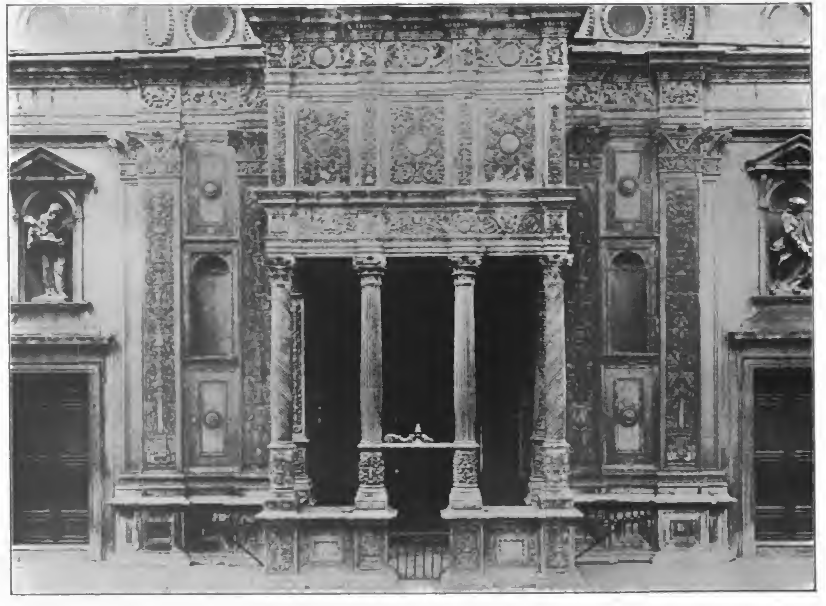


Abb. 197. S. Maria de' Miracoli in Brescia.

erst 1493 aufgebracht worden. Auch das Portal von Sta. Maria della Scala ist Giocondos Werk; seine prächtige Marmorumrahmung zeigt den Liebreiz der frühen Renaissanceformen, die auch im Palazzo Communale oder del Municipio in Brescia zu fesseln wissen. Der Palast ist von dem Viskontiner Tommaso Formentone entworfen und von 1499 an ausgeführt worden; es haben den Bau der Fassade dann noch Palladio und Giac. Sansovino fortgesetzt. Das Erdgeschoß zeigt eine säulengeschmückte Loggia, das Obergeschoß Pilastergliederung. Im Stil der Lombardi hat Lod. Beretta nach 1480 die eigenartige Sta. Maria de' Miracoli (Abb. 197) in Brescia erbaut, deren Details viel bewundert werden. In Cremona hat die Frührenaissance mehrere sehr hübsche Frührenaissancebauten hinterlassen, wie den Pal. Trecchi, den Pal. Raimondi, und den Hof des Pal. Stanga; dieselben sind den wenigen Beispielen Mantuas bei weitem überlegen.

Die Hochrenaissance.

Je mehr wir uns dem Ende des Kapitels der Frührenaissance näherten, desto mehr mußte es auffallen, daß die Dekoration den Architekturkern überwucherte. Die so entstandenen Werke mochten wohl reizvoll erscheinen, sie widersprachen aber einer gesunden Entwicklung der baukünstlerischen Formen. Dies muß auch der Hauptmeister der Frührenaissanceepoche Bramante selbst eingesehen haben. Ihm konnte es nicht entgangen sein, daß die Mehrzahl der Frührenaissancisten mehr und mehr einer Art dekorativer Kunst zusteuerten, welche die Architektur eigentlich nur als Hilfsmittel zum Zweck ansahen. So besann man sich unter Führung Bramantes auf die von den großen Meistern Brunellesco und Alberti angeregten Ideen, die Baukunst im Sinne der Antike wieder neu zu beleben. Wie jene, vertiefen sich auch die Architekten der Hochrenaissance in die Werke der antiken Baukunst, aus denen man wieder das Schaffen nach großen Gesichtspunkten lernt. Keine Zeit war der Förderung der Künste und Wissenschaften so günstig, wie das Cinquecento, in welchem die Päpste Julius II. und Leo X. die Bestrebungen Nikolaus V. noch zu überbieten vermochten. Man kann wohl sagen, daß, was nur irgendwie an tüchtigen Kräften in Italien vorhanden war, nach Rom an den Hof der Päpste gezogen wurde, um Großtaten zu verrichten. So gelangen auch jene Maler, Bildhauer und Architekten nach Rom, deren Namen uns völlig geläufig geworden sind. Durch das Studium der originalrömischen Bauwerke, deren Betrachtung nicht nur vom archäologischen Standpunkte aus, sondern auch unter Zuhilfenahme des Zeichnens geschieht, gelangt man zu strengerer Behandlung der Säulenordnungen, überhaupt ist der Sinn mehr auf das Organische und Struktive gerichtet. Die Dekoration erscheint nur als eine Begleiterscheinung. Die sinngemäße Verwendung des neu wiedergewonnenen Formenschatzes führt ihrerseits wiederum zur Schaffung klassischer Bauwerke, an denen sich auch spätere Zeiten oft genug Rat einholten. Von den Römern lernen die Epigonen wieder die Fähigkeit der Disposition großer Räume und der Beherrschung großer Architekturflächen. Durch die üble Erfahrung in den späteren Werken der Frührenaissance ge-

witzigt, geht man so weit, Regeln zur Erhaltung der Harmonie im ganzen wie im einzelnen aufzustellen, wodurch wenigstens für eine Weile den Architekten die Lust benommen war, in den alten Fehler der Zügellosigkeit zu verfallen. Vitruv feiert in Serlio und Palladio seine Auferstehung.

Bramante.

Das Bedürfnis, die römischen Bauwerke von Angesicht zu Angesicht zu schauen und aus ihnen für sein eigenes Bauschaffen Nutzen zu ziehen, wird Bramante nach Rom geführt haben. Er war Kenner der mittelalterlichen Architektur und hatte die Wandlungen der Frührenaissance miterlebt. Ihm mochte schon manche Stilbildung seiner Zeitgenossen nicht mehr zugesagt haben, auch sein eigenes Formenwesen muß ihm zu denken gegeben haben, denn wir sehen bereits in seinen letzten Mailänder Werken eine Wandlung zum Besseren.

Als er nun 1499 nach Rom kam, nahm seine Entwicklung unter dem Einfluß der original-römischen Bauwerke eine weitere günstige Wendung. Seine Kunst streifte alles Kleinliche und Nebensächliche ab, von nun an verrät sich noch mehr als bisher in seinen architektonischen Schöpfungen ein ausgeprägter Schönheitssinn und eine über alles erhabene Harmonie in den Verhältnissen. Er wuchs in seine Aufgabe derart hinein, daß auch Michelangelo erklären mußte, daß Bramante an Größe jedem Meister seit dem Altertum vergleichbar sei.

Bevor ich zur Beschreibung der beglaubigten Werke Bramantes übergehe, muß ich zwei Paläste erwähnen, die ihm bisher immer, zuletzt auch noch (1902) von Durm zugeschrieben wurden, aber ihm neuerdings abgesprochen werden, ohne daß dafür ein anderer Meister namhaft gemacht werden könnte. Es sind dies der für den Kardinal Raffael Riario erbaute Palazzo della Cancellaria (Abb. 198) und der für den Kardinal Adriano von Corneto errichtete Palazzo Giraud in Rom. Durm nennt den erstgenannten Palast „das vollendete Meisterwerk des großen Bramante, das hohe Lied der Hochrenaissance, wo all dasjenige verkörpert ist, was wir als Kriterium für diese Epoche angeführt haben, wo die rhythmische Travée und der Anlauf zur großen Ordnung so glänzend zum ersten Male an einer Fassade zum Ausdruck kam“. Wer auch immer der Architekt gewesen sein mag, ein Mann, der einen Entwurf von solch hoher Konzeption anfertigen konnte, war



Abb. 198. Palazzo della Cancellaria in Rom. Fassade.

ein Künstler, der an erster Stelle zu setzen ist. Die Pläne müssen auch schon vor 1495 vorhanden gewesen sein, denn um diese Zeit ist der Bau bereits ernstlich in Angriff genommen gewesen. Die $91\frac{1}{2}$ m lange, 25 m hohe Fassade zeigt im Erdgeschoß Rustikaquaderung, in den oberen Stockwerken einfache Quaderung und eine Gliederung durch Pilasterstellungen mit Gebälk. Im ersten Stock erkennen wir rundbogige Fenster mit geraden Verdachungen, eine Architekturform, die als Bramantemotiv bezeichnet wird, im obersten Stockwerk sind die Fenster eckig geschlossen. Das Hauptgesims ist nur als Abschluß dieses obersten Stockwerks gedacht und bezieht sich nicht auf die ganze Fassade. Davon abgesehen sind alle Glieder fein abgewogen und üben ebenso eine überwältigende Wirkung aus, wie die wundervolle Architektur der Hoffassade (Abb. 199), welche diesen Teil zu einem der großartigsten Säulenhöfe der ewigen Stadt stempelt. Die Abmessungen sind 20×33 m. Die Säulen sollen von der alten Basilika San Lorenzo hergenommen sein. Auch die neue Kirche S. Lorenzo in Damaso wurde in den Palast eingebaut. Die Cancellaria wurde 1504 fertiggestellt.

Man hat auch an der Architektur dieses Palastes einiges auszusetzen gehabt, so den Umstand, daß die Architektur der Risalite sich nicht bedeutender gegen die der anderen Fassadenteile abhebt, auch das Detail sei zu minutiös durchgebildet und die Relieflosigkeit sei ein Mangel. Je nachdem nun der Betrachter ästhetisch besaitet ist, wird er die größere oder geringere Berechtigung der Ausstände zugeben. Tatsache ist, daß bei dem 1504 begonnenen Palazzo Giraud-Torlonia, an welchem wir das Fassadensystem der Cancellaria wieder angewendet sehen, die Formbehandlung plastischer, wie überhaupt der Gesamteindruck reifer erscheint, so daß die bei dem Vorbilde gerügten Mängel hier nicht wieder auftreten. Der Palast ist erheblich kleiner als die Cancellaria, denn seine Länge beträgt nur 41 m und seine Höhe nur 21 m. Die Achsenweite beträgt dort 6 m, hier nur $5\frac{1}{2}$ m.

Unbestritten ein Werk Bramantes aus seiner ersten römischen Zeit ist der 1499 für König Ferdinand von Spanien begonnene und 1502 vollendete Tempietto im Klosterhof von San Pietro in Montorio (Abb. 200), ein zierlicher, schlanker Kuppelbau mit dorischem Säulenumgang mit zwölf kleinen Nischen. Die Säulenhalle zeigt einen Balustradenabschluß. Vorbild war wohl der kleine Vestatempel auf Tivoli. Der Oberbau ist abgesetzt und zeigt ebenfalls Nischenbildung, darüber hinaus noch eine Pilastergliederung. Der Bau zeichnet sich durch seine entzückende Perspektive aus, die sicherlich noch gewonnen hätte, wenn der nochmalige Säulenkranz, wie ursprünglich gedacht, zur Ausführung gelangt wäre. Es folgt im Auftrage des Kardinals Olivieri Carefa der

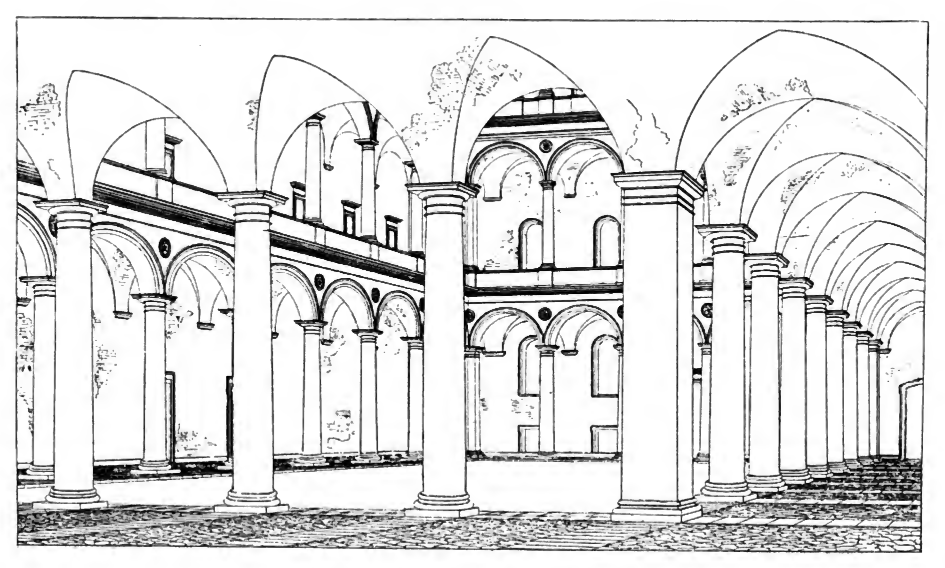


Abb. 199. Palazzo della Cancellaria in Rom. Hof.



Abb. 200. Tempietto im Klosterhof von S. Pietro in Montorio, Rom.

eigenartige 1504 vollendete Bau des Klosterhofes von Sta. Maria della Pace, eigenartig wegen der veränderten Weise der Pilasterstellungen, denn es wechseln jedesmal Pilasterpfeiler und leichtgebaute Säulen korinthischen Stils ab, wobei letztere sich auf die Mitte der



Abb. 201. Cortile di San Damaso in Rom. Loggia mit den Malereien von Raffael.

unteren Bogenstellungen aufsetzen. Die Wiedergabe dieses statisch eigentlich unzulässigen Architekturmotivs hat man dem Künstler nicht weiter nachgetragen, da es in der neuen Komposition seine Begründung findet. Der schöne Chor von Sta. Maria del Popolo geht ebenfalls auf Rechnung Bramantes, da das Werk, auch hinsichtlich der Ausstattung, unter der steten Beaufsichtigung des Meisters entstanden ist.

Mit Bramantes Namen sind auch die vatikanischen Bauten verknüpft. Schon Papst Nikolaus V. hatte Großes um S. Peter vor, aber es wurde nicht viel mehr als das Appartemento Borgia gebaut. Hierzu kam, wie schon erwähnt, 1473 die Sixtinische Kapelle des Papstes Sixtus IV. und Innocenz VIII. ließ nach den Plänen Antonio Pallujaolos das Lusthaus Belvedere errichten. Nun kam Bramante und brachte ein großangelegtes Projekt, dessen Ausführung aber nur zum Teil durch ihn geschah. So wurde der Cortile di San Damaso (Abb. 201), jener Hof, dessen Galerien von Raffael und Giov. da Udine ausgemalt worden ist, erst nach seinem Tode und zwar von Raffael gebaut.

Wie der Cortile di San Damaso, wurde unter Raffaels Leitung auch Bramantes Projekt des hinteren großen Hofes mit den den Giardino della Pigna umgebenden Verbindungsgalerien ausgeführt, aber auch diese Anlagen blieben unvollständig und der Bramantische Entwurf wurde mehrfach durch spätere Einbauten verändert. So wurde durch die unter Sixtus V. 1585—1590 gebaute Bibliothek und den unter Pius VII. ausgeführten Braccio nuovo der herrliche Eindruck sehr herabgestimmt, denn durch die Bibliothek wurde der prachtvolle Hof in den Giardino della Pigna und den Cortile del Belvedere zerlegt. Nebenbei sei bemerkt, daß der vatikanische Palast sich über eine Grundfläche von ca. 55000 qm verbreitet.

Immer ausgereifter wurde die Kunst Bramantes. Von Werken seiner „letzten Manier“ sind zu nennen: sein eigenes, 1506—1508 ausgeführtes, später von Raffael angekauftes Wohnhaus, an welchem die Mezzaninfenster an Stelle der Metopen erschienen, wie das Erdgeschoß überhaupt das dorische Tempelfassadensystem aufwies. Dieser ausgezeichnet wirkende Bau wurde 1661 bei Anlage des Petersplatzes abgetragen.

Der Justizpalast Julius II., auch päpstliche Uffizien oder Palazzo di San Biagio della Pagnotta genannt, war großartiger gedacht als ausgeführt. Der Tod des Papstes gab auch diesem Palast den Rest, das Gebäude sollte einen Haupt- und vier Ecktürme, sowie eine an den Hof anschließende Kapelle erhalten. Ein edler Marmorbau von klassischer Architekturgestaltung wurde die Santa Casa in Loreto, an welcher seit 1574 Andrea Sansovino tätig war, und bis zum heutigen

Tage bewundert wird die Kirche Sta. Maria della Consolazione in Todi (Abb. 202), deren geistvoll durchgeführte Pläne von Bramante gezeichnet wurden, während wahrscheinlich Peruzzi, der auch sonst noch Vorstudien für den Bau gemacht hat, die Detailzeichnungen ge-

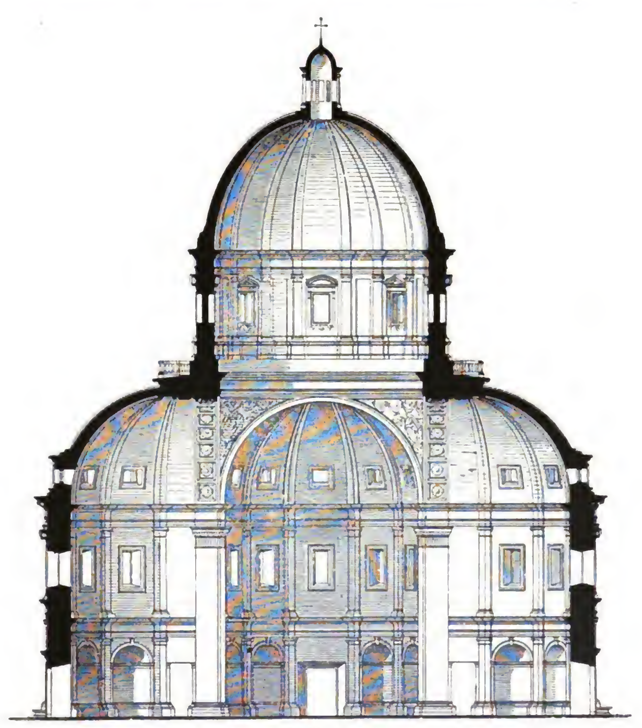


Abb. 202. S. Maria della Consolazione in Todi.

liefert hat. Die Grundsteinlegung fand 1504 statt, später leitet den Bau Nicola da Caprarola. Die Fertigstellung zog sich jedoch bis 1557 hin, da Hippolito Scalza Bauleiter war. Dazwischen nennt Redtenbacher als Baumeister Giammaria, M. Francesco, Alessandro und Vergilio, Giovandomenico da Pavia, Ambrogio da Milano, Francesco Vito Lombardo, doch lehnt er die Mitarbeiterschaft des Ventura Vitoni aus Pistoja, angeblich eines Schülers Bramantes, ab.

Die Peterskirche in Rom.

Unvergänglich ist der Ruhm Bramantes als Architekt und Bauleiter von **S. Peter in Rom** und da wir überdies noch an diesem bewunderungswürdigsten aller Architekturwerke die Bekanntschaft der berühmtesten italienischen Baumeister machen, wollen wir auf die Geschichte des Werkes, soweit es der Rahmen dieses Buches gestattet, eingehen.

Die Peterskirche erhebt sich an der Stelle der alten Petersbasilika, von welcher S. 119 die Rede gewesen ist. Bereits Papst Nikolaus V. plante einen Neubau, wofür er den Florentiner Bernardo Rossellino gewonnen hatte, der denn auch unter Mithilfe von Leon Battista Alberti ein Modell schuf, nach welchem 1450 mit dem Bau der Tribüne begonnen wurde. Mit dem bald darauf erfolgten Tode des Papstes wurde auch der Weiterbau eingestellt, bis Papst Julius II. als Inhaber des Pontifikats erscheint (1503).

Nun wurden die bereits hochgeführten Mauern des Rossellinoschen Baues abgetragen und Bramante wurde mit der Anfertigung eines viel großartigeren Planes betraut. Dieser Entwurf erhielt eine wundervolle Gestaltung, auf welche man mit Recht das Wort von edler Einfachheit und stiller Größe anwenden darf. Die Grundform bildete ein griechisches Kreuz, dessen kongruente Flügel abgerundet sind, nur der Hauptfront war eine sechssäulige Vorhalle vorgelegt. Im Schnittpunkt war das Grab Petri und über der Vierung eine gewaltige Hauptkuppel angeordnet. Zwei Glockentürme, welche sich über zwei Ecken des Quadrats entwickelten und denen sich zwei andere Kuppeln zugesellten, sollten diese Kuppel flankieren. Im Innern wurden durch die Umgänge prachtvolle Durchblicke gewonnen. Das Ganze bildete eine zentrale Gruppierung von klassischer Größe und höchster Vollkommenheit. Bramantes System der rhythmischen Formen erscheint hier bis zur Unvergleichlichkeit ausgebildet.

Man darf wohl annehmen, daß sich Bramante schon von etwa 1504 an mit der Anfertigung der Pläne befaßte. Aber mit der Planbildung allein war's nicht getan, es mußte noch der Widerstand der hohen Geistlichkeit überwunden werden, welche sich gegen den Entschluß des

Papstes aus zweierlei Gründen stemmte. Erstens befürchtete sie durch den Abbruch der altehrwürdigen geheiligten Petersbasilika einen verminderten Zufluß der Gläubigen und dann bezweifelte man, daß der großartige, aber kostspielige Plan je zu Ende geführt werden könnte. Der Papst ließ sich jedoch nicht beirren und am 18. April 1506 legte er im Beisein von 35 Kardinälen unter Entfaltung glänzenden Pompes den Grundstein. Papst und Architekt wetteiferten den Bau zu fördern, selbst nachts wurde, wenn auch auf Kosten der Standhaftigkeit, am Dom gearbeitet. So kam es, daß Bramante selbst noch die gewaltigen

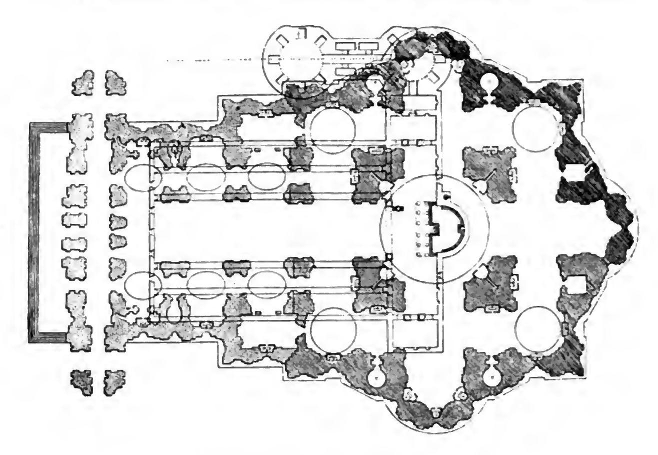


Abb. 203. St. Peter in Rom. Grundriß.

Vierungspfeiler (Abb. 203) hochführte, ferner die mächtigen Bogen und Zwickel einwölbte, sowie die Tribünen des Mittelschiffs und südlichen Querschiffs herstellte und im Äußeren ungefähr bis zum Hauptgesims emporbaute. Als Bramante am 11. März 1514 starb, stand also bereits mehr als das Gerippe des Baues. Dabei hatte man jedesmal von der alten Petersbasilika nur so viel abgetragen, als gerade zum Fortbau erforderlich wurde. Nebenbei sei bemerkt, daß die großartige Idee der so geschaffenen Zentralanlage sowohl von Bramante selbst, als auch in der Folge von anderen Meistern gern benutzt wurde, wofür die Kirchen in Todi, Parma und Macerata sprechende Beispiele bilden.

Es ist nicht von der Hand zu weisen, daß neben Bramante auch Giuliano da Sangallo (1445—1516) zeitweise am Bau beschäftigt war. Als jener starb, wurde er Bauleiter an dessen Stelle, doch ist sein Anteil am Neubau im ganzen nur gering zu bemessen, ebenso wie der nach Rom berufene gelehrte Fra Giocondo da Verona schon durch sein Alter (1433—1515) an einer eingreifenden Tätigkeit behindert wurde; immerhin kam er noch zurecht, um den zu schwachen Kuppelpfeilern eine angemessene Verstärkung zu teil werden zu lassen, wodurch die Schlankheit der Bramanteschen Verhältnisse eine Einbuße erlitt. Nachdem Giocondo gestorben und Giuliano kränklich geworden war, mußte man sich nach einer jüngeren Kraft umsehen und erinnerte man sich da, daß Bramante noch auf dem Sterbebett den jungen Raffael zu seinem dereinstigen Nachfolger ausersehen hatte.

Wenn Bramante angenommen haben sollte, daß Raffael (1483—1520) nun ganz in seinem Sinne den Aufbau gestalten würde, so hatte er sich gründlich getäuscht, denn dieser entwarf einen Plan, bei welchem er sich völlig von den Ideen Bramantes entfernte. Raffael projektierte ein ausgedehntes Langhaus und andere Abschlüsse der Querflügel, sowie eine unförmliche Kuppel. Wohl entsprach die Form des lateinischen Kreuzes mehr dem alten auf die Vorführung von Prozessionen gerichteten Herkommen, aber die ideale von Bramante beabsichtigte Kunstform der zentralen Anlage hätte dabei starke Einbuße erlitten. Zum Glück wurde Raffaels Entwurf nicht zur Ausführung gebracht, nur die der Vierung zunächst gelegenen Pfeiler wurden errichtet und die Durchgänge zu den Eckkuppeln eingewölbt.

Schon Antonio da Sangallo, 1482—1546, der seit 1516 Raffaels Gehilfe am Bau von S. Peter war und selbst einen allerdings ebenfalls unausgeführten Plan zu einem Langhause angefertigt hatte, kritisierte, wie aus einem noch vorhandenen eigenhändigen Memoriale Antonios hervorgeht, scharf das Projekt Raffaels, und wer weiß, ob dies nicht mitgewirkt hat, um zu verhindern, daß man sich in der Folge nicht allzusehr von den ursprünglichen Plänen entfernte. Ja, Baldassare Peruzzi (1481—1536), welcher der direkte Nachfolger Raffaels als Bauleiter war, griff völlig auf die Ideen seines Lehrers Bramantes zurück und hielt an der Form des griechischen Kreuzes fest.

Leider konnte er nicht verhindern, daß der ganze Fußboden um 3.20 m erhöht wurde, wodurch die Bramanteschen Kapellen ein etwas gedrücktes Aussehen erhielten, vielleicht wurde auch die Tieferlegung erst nach Peruzzis Weggange von Antonio noch ausgeführt, dessen Modell in S. Peter noch vorhanden ist. So war Peruzzi langjähriger Gehilfe Antonios und zuletzt auch und zwar bis 1527 der künstlerische

Bauleiter von S. Peter. Der Bau blieb dann einige Zeit, namentlich unter dem wenig kunstfreundlichen Papst Hadrian VI., liegen, bis Papst Paul III. (1534—1550) zur Regierung gelangte. Nun war auch wieder

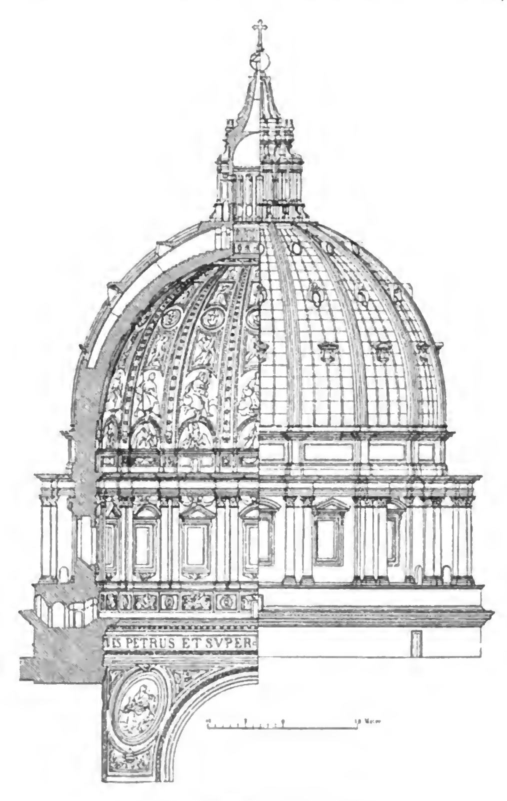


Abb. 204. St. Peter in Rom. Kuppel.

derselbe Antonio da Sangallo emsig am Werke, bis auch er das Zeitliche segnete.

Bei der Suche nach dem geeignetsten Nachfolger knüpfte Paul III. auch Verhandlungen mit Giulio Romano an, der aber bereits vor Abschluß derselben starb. Da wurde Michelangelo Buonarrotti (1475—1564) zum Bau sozusagen abkommandiert, denn gern folgte der Zweiundsiebzigjährige diesem Rufe nicht. Einmal Generalbaumeister von S. Peter, schätzte er aber die Ehre so hoch, daß er unentgeltlich den Auftrag ausführte. Allerdings hatte er die weitestgehenden Vollmachten, den Bau ganz nach seinem Belieben zu gestalten, ja abzureißen, was ihm nicht paßte. Daß er hiervon auch den ihm gut scheinenden Gebrauch machte, trug ihm mancherlei Mißgunst ein.

Die Pläne Antonios verwarf Michelangelo. Dagegen betrachtete er sich als Verwirklicher der Bramanteschen Intentionen. Tatsächlich behielt er das griechische Kreuz sowie die Gesamtverhältnisse bei. Nur wich er zum Schaden des Bramanteschen Entwurfs insofern von diesem ab, als er die hübsche Gestaltung des Umganges mit den kleinen Apsiden und Sakristeien änderte, die Apsiden der Kreuzesflügel um $1\,{}^1/_3$ m erweiterte und die Nebentürme verrückte. Man muß bedauern, daß dadurch der lebensvolle Rhythmus in der Anlage Bramantes sowohl in der inneren als äußeren Gestaltung gelitten hat.

In der Kuppellinie (Abb. 204), welche eine Kurve darstellt, deren Radius gleich ${}^7/_{12}$ der Spannweite ist, geht Michelangelo über diejenige Bramantes hinaus und erreicht so eine Harmonie ohnegleichen. Auch legt Michelangelo mehr Nachdruck auf den Aufbau der Wölbung gegenüber dem Tambour und erhöht dadurch den malerischen Reiz der gewaltigen Konstruktion. Dadurch war er aber genötigt, nochmals die Kuppelpfeiler zu verstärken.

Die Beleuchtung des Kuppelraums geschieht im wesentlichen vermöge der mächtigen Öffnungen des Zylinders. Das Modell der Kuppel, deren kühne Anlage geradezu überwältigend wirkt, ist noch vorhanden. Bezüglich der Wirkung des Innern treffen die Bemerkungen Redtenbachers zu; er sagt: „Die Größe und Wucht des Innern von St. Peter, das zuerst klein erscheint, wenn wir es betreten, weil aller Maßstab fehlt, ist nicht das Verdienst Michelangelos, sondern der Fehler derjenigen, welche versäumt haben, den einzigen berechtigten Maßstab, der menschliche Leute beherrschen muß, einzuhalten: die menschliche Größe selbst. Das ist Architektur in übernatürlicher Größe. Michelangelo konnte von dem durch seine Vorgänger angeschlagenen Ton nicht abweichen. Sein Hauptverdienst besteht darin, daß er trotz des Maßlosen des Baues ein einheitliches Werk geschaffen und daß er die

Kuppel samt dem Tambour so verwirklicht hat, wie sie der Bedeutung Roms entsprechen." So bleibt der Ruhm Michelangelos als Architekt mit dem Bau von S. Peter aufs engste verknüpft.

Michelangelo selbst konnte noch den Bau des Tambours bis zur Wölbung leiten, dann folgte nach seinem Tode Vignola (1507—1573), der die beiden kleinen Türme ausführte, während es ein dauerndes Verdienst des mit Domenico Fontana gemeinsam berufenen, am Bau seit 1590 arbeitenden Giacomo della Porta (1541—1604) ist, das Kuppelprojekt Michelangelos in die Wirklichkeit übertragen zu haben. Er leistete die enorme Arbeit in 22 Monaten unter Verwendung von 600 Maurern.

Die Baumeister des 16. Jahrhunderts, welche hierauf folgten, hielten an der motu proprio des Papstes Paul III. proklamierten Unverletzlichkeit der Pläne Michelangelos fest, bis Papst Paul V. den Thron bestieg. Dieser wußte sich die Zustimmung des Heiligen Kollegiums zu einer grundsätzlichen Veränderung des Planes zu verschaffen.

Michelangelo hatte dem griechischen Kreuz eine zehnsäulige Vorhalle mit noch besonders vortretenden vier Säulen vorgelegt und, wie schon Bramante, von einem Langhaus abgesehen in der richtigen Erkenntnis, daß letzteres die Wirkung der Kuppel erheblich abschwächen mußte. Paul V. vermochte den Architekten Carlo Maderna (1556—1639), zu bestimmen, eine Langhausanlage zu projektieren und auszuführen; denn wir hören, daß Maderna 1606 den noch verbliebenen Rest der alten Petersbasilika abreißt, am 1. Mai 1607 den Grundstein zum Langhaus (Abb. 205) und am 10. Febr. 1608 zur Vorhalle (Abb. 206) legt, die 1612 fertiggestellt ist. So entstand die schwulstige, allzu breit angelegte Fassade, die in Verbindung mit dem vorgelegten Langhause den erhabenen Eindruck der Hauptschauseite ganz und gar beeinträchtigt.

Die Schönheit der Vorhalle Michelangelos erreichte nun zwar das Werk Madernas nicht, an sich aber betrachtet wirkt das Innere der Vorhalle in ihrer einfachen Gestaltung und vornehmen Gliederung immerhin monumental. Endlich, am 18. November 1626, fand durch Papst Urban VIII. die Konsekration statt.

Die tatsächliche Vollendung des Baues zog sich jedoch noch einige Zeit hin. Der seit 1629 an der Peterskirche beschäftigte Lorenzo Bernini (1598—1680) plante die Errichtung von zwei Glockentürmen, die glücklicherweise nicht auf die Nachwelt gelangt sind. Im Innern setzte er den Aufbau emsig fort und errichtete sein berühmtes Altartabernakel (Abb. 208), das bis zur Höhe von 29 m aufsteigt und ein Gewicht von 62 000 kg hat.



Abb. 205. St. Peter in Rom. Mittelschiff.

Bernini war bemüht, die Fehler Madernas durch Hebung des Gesamteindrucks und einzelner Details wieder gut zu machen. In ersterem Sinne war die Anlage der über elliptischem Grundriß i. J. 1667 ange-



Abb. 206. St. Peter in Rom. Vorhalle.

legten Doppelkolonnaden (Abb. 207) am Petersplatze von hoher Bedeutung. Hierbei bekundete Bernini erneut sein bewunderungswertes Geschick in der Erreichung perspektivischer Wirkungen. Fein abge-



Abb. 207. St. Peter in Rom. Gesamtansicht.

stimmt sind die Umfänge der Säulen, denn dieselben nehmen nach den hinteren Säulenreihen hin zu. Auch in der Höhe erfolgt eine Abstufung.

Die Peterskolonnaden sind unzweifelhaft das Beste der Leistungen Berninis. Die Verbindung mit der Vorhalle von S. Peter erfolgt vermittelst Galerien. Der Unterschied des Terrainniveaus gab den Anlaß zu der großartigsten und ausgedehntesten Freitreppe der Welt. 1775 wurde noch die neue Sakristei nach den Plänen Carlo Marchionnes erbaut, womit die Gesamtanlage ihre heutige Form erhalten hat.

Somit stellt sich die Peterskirche, alles in allem genommen, trotz der verschiedenartigsten, nicht immer glücklichsten Bauregime, als ein Einheitliches von überwältigender Wirkung dar; von wunderbarem Effekt ist der noch immer alles beherrschende Kuppelbau, der sich mit dem pilaster- und säulengeschmückten Tambour auf die Bögen und Pfeiler der Vierung (Abb. 208) aufsetzt. Aus dem Tambour wiederum, dessen Umfang sich auf 192 m beziffert bei einem Durchmesser von 42 m, entwickeln sich die beiden Kuppelschalen, deren es anfänglich nach Bramantes Entwurf drei geben sollte. Zwischen die Schalen ist eine Treppe gelegt. Das Ganze bekrönt die Laterne mit ihren 16 Bogenfenstern. Mittelschiff und Kreuzarme sind durch Tonnengewölbe eingedeckt, die auf gewaltigen Pfeilerreihen ruhen. Die Flächen sind mit Marmor bekleidet und von prachtvollster Dekoration.

Nach dem Entwurf Bramantes hätte sich die Peterskirche über einen Flächenraum von 24 200 qm verbreitet, der ausgeführte Bau erstreckt sich jedoch nur (!) über 15 160 qm. Aber auch mit dieser Fläche übertrifft er diejenige des Mailänder Doms beinahe um das Doppelte, denn dieser umfaßt 8406 qm; dann folgen St. Pauls Kathedrale in London mit 7875 qm, die Hagia Sophia in Konstantinopel mit 6890 qm, der Kölner Dom mit 6166 qm.

Auch mit ihrer 211 m betragenden Länge übertrifft sie alle anderen Kirchenbauwerke der Erde. Die längste Achse darnach besitzen der Dom in Florenz mit 169.5 m und St. Paul in London mit 158.6 m. S. Peter zeigt auch die höchste Kuppel mit 132.5 m Höhe, während St. Paul nur 123 m, der Florentiner Dom nur 107 und das Berliner Schloß nur 70.6 m Höhe aufweisen. Von Kirchtürmen ist der Kuppel von S. Peter nur der Dom zu Köln mit 156 m und S. Stephan in Wien mit 136 m überlegen. Die Fronthöhe des Berliner Schlosses mit 30 m reicht noch nicht einmal an den Kämpfer des Tonnengewölbes im Mittelschiff heran.

So kann man sich durch einfachen Vergleich mit anderen großdimensionalen Architekturwerken eine ungefähre Anschauung von der



Abb. 208. St. Peter in Rom. Querschiff.

Gewaltigkeit der Anlage von S. Peter machen. Nicht wenig wird das Staunen noch wachsen, wenn man vernimmt, daß der Bau mehr als 210 000 000 Mark verschlungen hat, wobei die kostspielige Aufrichtung des Obelisken und die Pflasterung des Platzes noch nicht mit eingerechnet sind. S. Peter ist somit nicht nur die großartigste, sondern auch die teuerste Kirche der Welt und auch das teuerste vorhandene Bauwerk überhaupt.

Andere Bauwerke der Hochrenaissance.

Wie wir gesehen haben, zog der Bau von S. Peter die besten Kräfte Italiens nach Rom. Daneben bauten dieselben Baumeister aber noch andere Architekturwerke, welche in der Geschichte der Baukunst eine hohe Rangstellung einnehmen. Von Bramante war bereits die Rede. Unter seinem Einfluß stand sein Landsmann Raffael Santi, 1483—1520, der Sohn des Malers Giovanni Santi, von dem er die Malerei erlernte, bevor er zu Pietro Perugino in die Schule ging. Dann schloß er sich an Pinturicchio an, mit dem er sich auch in Siena aufhielt. 1508 ist Raffael in Rom, um die Stanzen des Vatikans auszumalen, Bramante hatte ihn dorthin empfohlen. Seine praktische Tätigkeit als Architekt scheint 1514 zur Zeit der Errichtung seines eigenen Hauses bereits sehr ausgedehnt gewesen zu sein, sie mag aber schon in der 1509 erbauten zierlichen Kirche S. Eligio degli Orefici in Rom begonnen haben. In ihr ist seine von Bramante sichtlich beeinflußte Art unverkennbar. Für den Bankier Chigi wurde die jetzt dem Peruzzi zugeschriebene Villa Farnesina errichtet, zum Mindesten ist deren Loggia sicher von ihm ausgemalt worden. Für denselben Chigi erbaute er 1512 in S. Maria del Popolo (Abb. 209) in Rom die berühmte, auch in einer Grundrißzeichnung der Uffizien erhaltene Cappella Chigi, ein Werk von großer Wirkung.

Beim Palazzo Vidoni in Rom formte er im Erdgeschoß Rustikaquadern und im Obergeschoß gekuppelte Säulen, doch geht nur der Bau mit den mittleren sieben Achsen auf Raffael zurück.

Motive der Architektur dieses Palastes verwendete er auch beim Entwerfen des von Giov. Franc. und nach dessen Tode von Aristotile da Sangallo bis 1520 ausgeführten, aber schließlich unvollendet gebliebenen Palazzo Pandolfini in Florenz (Abb. 210). Doch muß zugleich gesagt werden, daß die Halbsäulenarchitektur im Obergeschoß bereits auf einer Bramanteschen Zeichnung zu sehen ist. Rustika erscheint nur an den Ecken und dem seitlich angelegten Portal; die Fensterarchitektur des Erdgeschosses zeigt toskanische Pilaster, das Obergeschoß jonische Dreiviertelsäulen. An den Fenstern sind abwechselnd Seitengiebel und Rundbogenverdachungen über Säulen an-

geordnet, ein den Pantheonaltären nachgebildetes Motiv, das auch schon vorher für den 1520 vollendeten Palazzo Branconi d'Aquila in Rom verwendet worden war und dessen genaues Bild sich in der Sammlung von Zeichnungen in den Uffizien erhalten hat.



Abb. 209. S. Maria del Popolo in Rom. Cappella Chigi.



Abb. 210. Palazzo Pandolfini in Florenz.

Das Hauptwerk der Profanbaukunst Raffaels, wie überhaupt ein Hauptwerk der Baukunst ist die Villa Madama, die am Abhange des Monte Mario außerhalb der Mauern Roms liegt und sich heute in einem wenig erfreulichen Zustande befindet. Der Plan entstand um 1516, nach anderen erst in den letzten Lebenstagen Raffaels, doch kam er nur verkürzt durch Giulio Romano und Antonio da Sangallo d. J. zur Ausführung. Bauherr war Papst Clemens VII., damals noch Kardinal Giulio de' Medici.

Daß eine bei weitem ausgedehntere Anlage geplant war, darauf deutet schon die große durch zwei Geschosse durchgehende dreibogige Loggia hin, deren mächtige Pilastergliederung sich auch auf den übrigen zweigeschossigen Teil der Fassade übersetzt. Unvollendet ist auch der auf der entgegengesetzten Seite gelegene runde Hof, der nicht als Mittelpunkt der Gesamtanlage gedacht war. Die Architektur dieses überaus künstlerisch gedachten Hofes klingt so sehr an die Außengliederung des Bramanteschen Umgangs von S. Peter an, daß die Übernahme des Motivs von dorther unzweifelhaft erscheint. Die Verhältnisse der lediglich durch Pilaster- und Bogenbau herbeigeführten Gliederung der Architektur sind geradezu von klassischer Schönheit. Es ist daher kein Wunder, wenn diese architektonische Schöpfung von entscheidendem Einfluß auf den ferneren Villenbau geworden ist. Die unvollendete Villa wurde auf Befehl des Kardinals Pompeo durch Brand heimgesucht, worauf um 1530 Antonio da Sangallo d. J. den Wiederaufbau nach eigenem Plan begann. Tatsächlich hat sich der letztere Entwurf in der Uffiziensammlung der Handzeichnungen wiedergefunden. Auch dieser Entwurf zeugt von hoher Künstlerschaft, so daß es schwer fällt zu entscheiden, welcher der bedeutendere ist, ob derjenige Raffaels oder Antonios. Bei letzterem lag noch die Schwierigkeit vor, daß er auf die noch bestehenden Reste des ersten Baues Rücksicht nehmen mußte.

Antonio da Sangallo d. J., 1482—1546, war überhaupt nicht nur ein geschickter, sondern auch vielbeschäftigter Meister. Von seinem Anteil am Bau von S. Peter sprachen wir bereits, auch sonst ist er Raffaels Gehilfe, wie er schon vorher dem Bramante vortrefflich zur Hand gegangen war, für den er auch 1512 den nach dem Castell St. Angelo führenden Korridor baute. Einen Markstein im römischen Palastbau bildet sein Palazzo Farnese, der für die spätere Zeit vorbildlich geworden ist. Bauherr war Kardinal Alexander Farnese, als Papst Paul III. genannt. Der Bau begann 1530. Wohl leiden die Fassaden (Abb. 211) an zu kleinen und zu engbenachbarten Fenstern, aber der Grundriß und die Hoffassade (Abb. 212) mit ihren Kolonnaden

übermitteln uns, abgesehen von manchem anderen, eine so großzügige Gesinnung des Architekten, daß wir denselben den größten Meistern der Renaissance zurechnen müssen. Allerdings war es Antonio nicht



Abb. 211. Palazzo Farnese in Rom. Fassade.

vergönnt, sein Werk nach seinem eigenen Entwurf fertigzustellen. Als es zur Ausführung des Hauptgesimses kommen sollte, veranstaltete der Papst unter Umgehung Sangallos einen Wettbewerb, an welchem

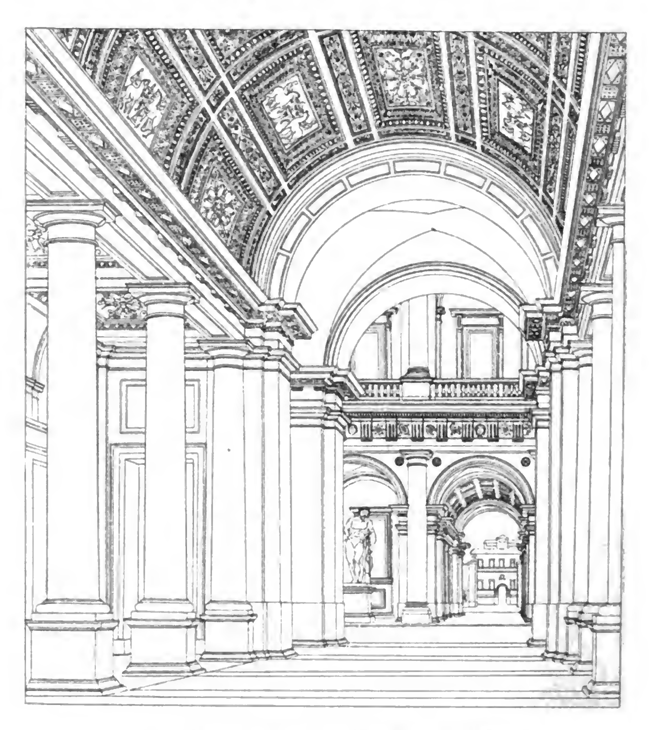


Abb. 212. Palazzo Farnese in Rom. Vestibül und Hoffassade.

auch Michelangelo und Vasari teilnehmen mußten und aus dem der bedeutendste Bildhauer der Renaissance, ohne es zu wollen, als Sieger hervorging. Und richtig wurde das prachtvolle Gesims von ihm auch

auf Befehl des Papstes ausgeführt. Als dann 1546 Sangallo starb, wurde Michelangelos Kraft auch ferner für die Fertigstellung des Hofes in Anspruch genommen, so daß ihm all das zukommt, was über die beiden untersten Geschosse hinausgeht.

Bauführer war Vignola, der nach dem Tode Michelangelos selbständig am Bau wirkt und nach seinem eigenen Hingange in Giacomo della Porta einen Nachfolger erhielt. Der Palast, dessen Materialien zum Teil vom Kolosseum und Marcellustheater herrühren, dient heute der Botschaft und dem archäologischen Institut Frankreichs als würdiges Heim.

Wie in Florenz, so baute sich Sangallo 1545 auch in Rom einen Palast, der später in den Besitz des Kardinals Giov. Pucci und danach der Sacchetti überging. Eine Vergrößerung erfolgte durch Nanni Bigio. Auch der früher dem Peruzzi zugeschriebene Palazzo della Linotta in Rom ist ebenso ein Werk Antonios da Sangallo, wie die bereits 1507 erbaute Kirche Sta. Maria da Loreto daselbst. Ferner baute er die von Sansovino begonnene Kirche San Giovanni dei Fiorentini in Rom aus und restaurierte Raffaels Loggien, welche er auch vollendet.

Die von Antonio ausgeführten und entworfenen Paläste, Villen und Häuser sind Legion. Daneben bewährte er sich noch in so umfangreicher Weise als Festungsbaumeister, unter anderem in Civitavecchia, Parma, Piacenza, Ancona, Florenz, Castro, Nepi, Perugia, daß hierdurch allein das Lebenswerk eines Meisters hätte ausgefüllt werden können. Man würde aber gleichwohl nur ein unvollständiges Bild von der Arbeitskraft Antonios gewinnen, wollte man jene Menge von Zeichnungen unberücksichtigt lassen, welche heute wohlgeordnet in den Uffizien aufbewahrt werden. Da sehen wir Zeichnungen und Entwürfe für Bauten in Rom, Studien von modernen Gebäuden, Studien und Aufnahmen antiker Gebäude, Zeichnungen für Orte des Kirchenstaats, Zeichnungen von Werken für Orte Toskanas und des übrigen Italien u. a. m. Trotz der Fülle der vorhandenen Materialien hat dieser verdiente Architekt noch keinen Biographen gefunden.

Ebenso ist es dem gleichfalls bedeutenden und in den Uffizien hervorragend vertretenen Baldassare Peruzzi, 1481—1536, ergangen, dessen Handzeichnungen antike italienische Bauwerke, Baudenkmäler Roms, Entwürfe für italienische Städte, sowie szenische Prospekte und Entwürfe für Gebäude Roms betreffen. Diese Handzeichnungen bekunden mehr als seine Ausführungen den hohen Flug seiner künstlerischen Seele. Peruzzi ist gelernter Maler und Architekt; als letzterer ist er Schüler Bramantes, der ihn auch zur Bauausführung und zur Detail-

lierung seiner Werke zuließ. Als geborener Sienese baut er zuerst in seiner Vaterstadt, leider nur Werke von geringer Monumentalität. Als



Abb. 213. Palazzo Massimi alle Colonne in Rom. Hof.

Architekt der Republik Siena baut er meist Festungswerke, als Dombaumeister daselbst ist er mit Zeichnungen für das Hauptwerk seiner

Vaterstadt beschäftigt. Es läßt sich noch nicht genau bestimmen, was er von Bauten in Siena ausgeführt hat. Bemerkenswert und von hoher Schönheit ist seine edle Architekturgebung an der Villa Balearo bei Siena, für welche er auch sehr anmutige Loggienmalereien ausgeführt hat, wie er denn überhaupt auch als Maler einen hohen Rang einzunehmen berechtigt ist, es sei nur auf sein großartiges Freskobild Sibylla in der sienesischen Kirche Fontegiusta hingewiesen. Zweimal wurde er zum Architekten von S. Peter ernannt. Am berühmtesten hat ihn jedoch die Architektur des Palazzo Massimi alle Colonne (Abb. 213) in Rom gemacht und neuerdings der bisher immer dem Raffael zugeschriebene Palazzo Chigi in Rom, besser bekannt unter dem Namen der Villa Farnesina (Abb. 214). Als Bauherr trat hier der in der Kunstgeschichte der Renaissance eine Gönnerrolle spielende, reich gewordene sienesische Bankier Agostino Chigi auf. Der Bau währte von 1509—1510. „Die als Muster eines vornehmen Sommerhauses geltende Villa erscheint trotz der bescheidenen Mittel von wunderbarer Harmonie der Verhältnisse im ganzen wie im einzelnen“ (Redtenbacher).

Nur die Strukturteile sind in Haustein gebildet, die Wandflächen jedoch lediglich geputzt. Das Ornament hält sich in bescheidenen Grenzen, um so prächtiger tritt der Friesschmuck hervor. In den Zwickeln, Kappen und an der Decke der in 5 Bogen sich öffnenden Loggia hat Raffaels Meisterhand die Geschichte von Amor und Psyche wiedergegeben, ein Hauptwerk seiner Malerei.

Das gleiche Feingefühl für harmonische Verhältnisse bekundet sich in Peruzzis um 1535 ausgeführten Palästen des Pietro und Angelo Massimi, die in ihrer Front die Krümmung der Straße mitmachen. In ihrer Wirkung haben die Fassaden infolge der inzwischen vorgegangenen Straßenverbreiterung etwas Einbuße erlitten. Im Innern aber kann man nach wie vor die vom Künstler ohne Schaden der zweckdienlichen Ausgestaltung des Grundrisses eingeführte Eurhythmie nachempfindend auf sich wirken lassen.

Hat man die hübsche Vorhalle und das reich ausgestattete Vestibül des Palastes des Pietro Massimi durchschritten, dann genießt man den herrlichen Blick auf den reizenden Säulenhof und die Loggia. Redtenbacher nennt diesen Hof den schönsten von ganz Rom und stellt ihn demgemäß über den berühmten Hof der Cancellaria. Auch auf die Hofarchitektur des für Angelo Massimi ausgeführten Palastes ist die größte Sorgfalt gelegt, obwohl die Vergänglichkeit des beim ganzen Bau in gleicher Weise verwendeten Materials eigentlich nicht gerade sehr ermutigend den Architekten bestimmen konnte. Um so mehr muß man dem Peruzzi für seine künstlerische Gesinnung Dank wissen.



Abb. 214. Villa Farnesina in Rom.

Peruzzi war ein seinen Idealen treu ergebener Künstler, so daß er die realen Dinge, welche zu des Lebens Notdurft doch nun einmal gehören, völlig vernachlässigte. So konnte es kommen, daß er, allzu bescheiden, um sich von seinen Auftraggebern angemessen bezahlen zu lassen, am Ende seiner Tage in Armut geriet und durch die Sorge um die Zukunft von Weib und Kind vergrämt wurde. Er starb, erst 56 Jahre alt, den 4. Januar 1536. Seine Gebeine ruhen neben denen Raffaels im Pantheon. So wurde der Künstler, dem im Leben oft herbe mitgespielt worden war, wenigstens im Tode mit Ehren überhäuft.

Peruzzi hatte wenigstens Gelegenheit, sich am Bau von S. Peter zu betätigen. Dies war jedoch Raffaels bedeutendstem Schüler Giulio Romano, 1492—1546, obwohl Römer von Geburt, versagt, denn als er dorthin berufen werden sollte, starb er gerade. Raffael zog den auch als Maler ausgebildeten Künstler zur Ausmalung der vatikanischen Loggien, der Farnesina sowie der Villa Madama zu, wobei er sich als eine dekorative Kraft ersten Ranges bewährte. Als Architekt hat er in Rom wenig gearbeitet. Als sein Hauptwerk daselbst kann der Palazzo Cicciaporei genannt werden, den er 1521 für Giovanni Alberini erbaute, wobei er eine Loggia über dem Hauptgesims anordnete.

Es scheint, als ob Giulio Romano nach dem Tode Raffaels seinen moralischen Halt verloren habe, denn es wird berichtet, daß er sich nicht immer in der saubersten Gesellschaft befunden habe. Dadurch aber hatte er sich mit der Zeit auch die Mißgunst des Papstes zugezogen, so daß er die sich 1524 gerade bietende Gelegenheit der Übersiedelung an den Hof des Herzogs Federigo Gonzaga nach Mantua mit Freuden annahm. Hier widmete er sich mit Ernst den neuen Aufgaben und gelangte zu hohem Ansehen, denn wir hören, daß er 500 Dukaten Jahresgehalt erhielt, eine für die damalige Zeit enorme Summe, daß ihm der Herzog das Bürgerrecht von Mantua verlieh und ihm noch ein eigenes Haus dazu schenkte, an welchem als der beste Teil die Gesimsbildung erscheint.

Als sein glänzendstes Werk, das er auch sofort nach seinem Erscheinen in Mantua in Angriff nahm, gilt der Palazzo del Tè (Abb. 215). Der Herzog hatte bereits an derselben Stelle den Bau von Stallungen vornehmen lassen, nun sollte Giulio Romano unter Beibehaltung der vorhandenen Mauern ein Neues schaffen. Dies gelang ihm so gut, daß er weiter beauftragt wurde, die Anlage zu vergrößern. So entstand aus einem untergeordneten Nutzbau ein Fürstensitz von hoher künstlerischer Schönheit. Das eingeschossige Gebäude zeigt Rustika mit dorischer Pilasterordnung, der Grundriß ist quadratisch ge-



Abb. 215. Palazzo del Tè in Mantua. Gartenseite.

staltet. Besonders reizvoll sind die nach dem Garten zu gelegene Halle (Abb. 215) und die dekorative Ausstattung des Innern.

Wie hier, liegt auch beim Dom zu Mantua Giulios Stärke in der Gestaltung des Innern, das allerdings in diesem Fall kaum den kirchlichen Charakter des Gebäudes getroffen hat. Dasselbe zeigt mit seinen Rund- und Spitzgiebelverdachungen und seiner Nischenbildung mehr das Aussehen eines profanen Zwecken gewidmeten Saales. Wenn man aber erwägt, daß die für den Ausbau ausgesetzten Mittel sehr beschränkt waren, so liegt in dieser Architekturschöpfung eine höchst beachtenswerte Leistung vor, wie eine solche auch in der bei Mantua gelegenen Kirche San Benedetto erkannt werden muß. Es ist eine dreischiffige, gewölbte Anlage mit achteckiger Kuppel.

An diese Großmeister der Hochrenaissance-Architektur reihen sich eine Anzahl von architektonischen Kräften, die nicht so brennend in die Erscheinung treten, an sich aber immerhin respektable Leistungen aufweisen können. Der Urbinate Girolamo di Bartolomeo Genga, 1476—1551, erbaut für den Herzog Francesco Maria della Rovere von Urbino die Villa Monte Imperiali zu Pesaro, die noch in ihren Ruinen von ehemaligem Glanze Zeugnis ablegt und deren Hallengeschoß starke Bewunderung erregt. Nach Vasari wurden nach seinen Zeichnungen auch die Klöster zu Monte Baroccio sowie Sta. Maria delle Grazie und der bischöfliche Palast zu Sinigaglia gebaut, auch wird die Kirche San Giovanni Battista in Pesaro auf ihn zurückgeführt. Diese Bauten vollendete sein Sohn Bartolomeo, 1518—1558, der auch an der Fertigstellung des von Girolamo begonnenen alten Palastes der Herzöge von Urbino in Pesaro Anteil hatte. Im Innern dieses Palastes zeigen sich bereits Barockornamente.

Bedeutender ist der Florentiner Dombaumeister Baccio d'Agnolo, 1462—1543. Er ist zuerst Bildschnitzer, hauptsächlich von Chorgestühlen und Altären. In Rom hatte er dem den Bramante umgebenden Kreise angehört. Seit 1515 etwa widmet er sich auch der Profanbaukunst. Als seine Werke in diesem Betracht werden bezeichnet: der zu seiner Entstehungszeit wegen seiner tempelartigen Fassade verspottete, nichtsdestoweniger aber recht monumentale Palazzo Bartolini zu Florenz, von 1520, die Paläste Picori-Ginori, Roselli del Turco, Orsini, de' Corboli, Torrigiani, sowie der Albergo di Porta Rossa. Baccios Palastbauten sind von Raffaels Palazzo Branconi d'Aquila stark abhängig. Von ihm ist auch das Innere von San Giuseppe in Florenz, von 1519, und das verschiedenartig beurteilte Hauptgesims an der Florentiner Domkuppel. Seine Söhne sind gleichfalls bekannte Architekten: Giuliano d'Agnolo war wie sein Vater Dombaumeister in

Florenz; daselbst baut er den Palazzo Ceramelli, dessen Details sehr an den Pal. Farnese erinnern. Wie Giuliano, so lehnt sich auch sein Bruder Domenico an berühmte Muster an, denn sein für Bastiano da Montagati errichteter Palazzo Buturlin erinnert notwendig an den Pal. Guadagni. Wie die d'Agnolo Holzschnitzer waren und zugleich Architekten, so finden wir denselben Ehrgeiz auch in der Familie der Tasso. Lediglich Bildschnitzer waren die Brüder Clemente und Domenico del Tasso, sowie des ersteren Söhne Lionardo und Cervagio und des letzteren Söhne Chimente und Marco. Aber schon Marcos Sohn Giovanni Battista del Tasso († 1555) ist ein namhafter Holzschnitzer und Architekt. Sein bestes Bauwerk ist die 1548—1551 erbaute Halle des Mercato nuovo in Florenz, welche die edelsten Formen der Hochrenaissance an sich trägt (Abb. 156). Auch ein Anbau des Palazzo Vecchio daselbst wird ihm zugeschrieben. Daneben existieren noch eine Menge anderer Paläste der Hochrenaissance, deren Meister nicht bestimmt zu benennen sind.

Auch Padua hat seinen Anteil an der Hochrenaissance. Da sind zuerst Giovanni Minello und sein Sohn Antonio, die Erbauer der Kapelle del Santo, dann Andrea Riccio Briosco, 1440—1532, der das bedeutendste Kirchenbauwerk jener Zeit in Padua errichtet: die San Giustina. Diese Kirche wurde 1505 als dreischiffige basilikale Anlage mit Querschiff, runden Chorschlüssen und Nebenapsiden erbaut; der Grundriß ist offenbar unter Anlehnung an Fra Giocondos Plan von S. Peter entstanden, daher auch das Vielkuppelsystem. Die Raumwirkung des Innern ist geradezu imposant; in den Details zeigt sich jedoch manche Schwäche, gerade wie bei dem von Andrea del Valle und Agostino Righetto erbauten und kuppelgeschmückten Dom zu Padua, der gleichfalls in enormen Dimensionen hochgeführt ist und dessen Entwurf sicherlich durch Michelangelos Modell für S. Peter beeinflußt worden ist.

Eine bedeutende Tätigkeit in Padua entwickelt auch der Veroneser Giovanni Maria Falconetto, 1458—1534, er ist Hauptvertreter des Profanbaues. Dort sind von ihm die Porta San Giovanni, 1521, und die Porta Savonarola, 1530. Am Bau des Palazzo del Capitano von 1532, an welchem ihm die Portalbildung und der Uhrturm zukommen, ist er mit beteiligt, aber schon vorher, 1524, war sein schönstes Werk der Palazzo Giustiniani mit seiner prachtvollen Arkadenarchitektur entstanden, die sich auch an zwei Gartenhallen zeigt. Falconetto wurde für Padua, was später Palladio für Vicenza war; noch lange nach ihm währt sein Einfluß. So ist es nicht unwahrscheinlich, daß auch zwei der bedeutendsten Architekten Italiens, die direkt der Schule

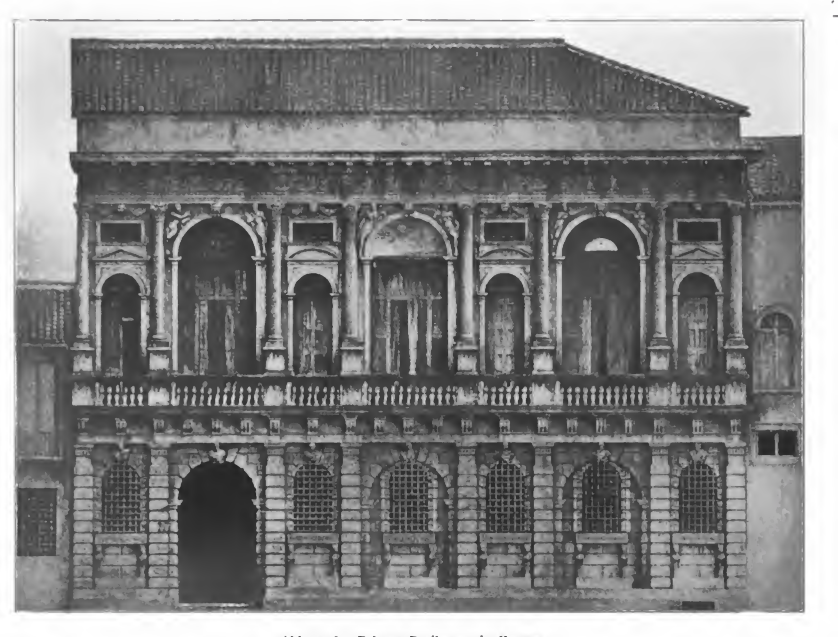


Abb. 216. Palazzo Bevilacqua in Verona.

Bramantes angehören, von ihm in die Hochrenaissance eingeführt wurden. Dies sind Michele Sanmicheli und Jacopo Sansovino.

Michele Sanmicheli wurde 1484 in Verona geboren. Er legte von vornherein seine Studien auf breiter Basis an. Bereits als Sechzehnjähriger studiert er in Rom und er muß auch schon früh tüchtig in seinem Fach gewesen sein, denn bereits 1509 ist er Dombaumeister in Orvieto, wo er auch in San Domenico einen kleinen Bau vollführt; in Montefiascone arbeitet er an Sta. Madonna delle Grazie u. a. m. 1528 geht er mit Clemens VII. nach Rom zur Ausführung von Festungsbauten im Gebiete des Kirchenstaates. Er muß sich als Festungsarchitekt eines bedeutenden Rufes erfreut haben, denn auch andere Städte und Fürsten suchen ihn zu sich zu ziehen, so Padua, Treviso, Mailand und Verona. Gerade die Festungsbauten in Verona zeigen, daß er sich nicht damit begnügte lediglich den Zweck zu erfüllen, sondern er ging darüber hinaus, indem er gewisse Teile, so die Tore, künstlerisch gestaltete, wie die Porta Stuppa, die Porta Nuova und Porta S. Zeno daselbst beweisen. Die rustikale Behandlung der Pilaster und Säulen erhöht den festungsartigen Charakter erheblich. Etwas von der dadurch dokumentierten Trotzigkeit ging auch auf die Architektur seiner Paläste über, bei welchen das Erdgeschoß meist eine Rustikaquaderung zeigt, in welche wie beim Palazzo Bevilacqua in Verona (Abb. 216) die Pilaster mit einbezogen sind. Die Säulen des Obergeschosses sind jedoch kanneliert. Das Motiv der drei gewaltigen Fensteröffnungen mit den dazwischen angeordneten kleinen Fenstern wirkt machtvoll und die Gesamtfassade gehört zu den schönsten Architekturbildungen, die wir kennen. Noch klassischer möchte ich die von Bramantes eigenem Wohnhause stark beeinflußte Fassade des Palazzo Pompei alla Vittoria (Abb. 217) in Verona nennen. Die Bogen- und Säulenarchitektur des Obergeschosses gehört seitdem zu den ständigen Requisiten der Renaissancearchitekten. Wir finden sie noch heute in der Regel da wieder, wo man monumental bauen will. Sanmichelis Palazzo Canossa in Verona mit seiner offenen Erdgeschoßhalle gewährt durch seinen Pilasterhof hindurch einen hübschen Durchblick auf Etsch und Gebirge. Der Palazzo Verzi ist weniger anspruchsvoll, doch hat auch er einen Laubengang im Erdgeschoß. Des Künstlers schönster Kirchenbau ist in Verona die Madonna di Campagna, ein außen runder, innen achteckiger Zentralbau, der erst 1559—1561 zur Ausführung gelangte; ferner sind zu nennen die Kirche Sta. Maria in Organo, 1533, die Glockentürme von San Giorgio, 1550, und des Domes, 1553, sowie die Fassade und Kuppel von San Giorgio Maggiore, 1550. Zu voller Höhe seines Könnens gelangt Sanmicheli außer in den genannten



Abb. 217. Palazzo Pompei alla Vittoria in Verona.

Palästen noch in seinen venetianischen Bauten: den am Canale grande gelegenen Palästen Grimani, mit prächtiger Fassadenbehandlung und hübscher Halle im Untergeschoß, Mocenigo, Corner-Spinelli und Bragadini. Es gehören ihm ferner an in Rovigo der Palazzo Ricali, in Castelfranco der Pal. Soranzi. Micheli starb 1559 und überließ seinen Verwandten Bernardino Brugnoli und Bernardino Sanmicheli die Fertigstellung seiner unvollendeten Bauwerke, wie der Madonna di Campagna, San Giorgio, Sta. Maria in Organo, des Campanile am Dom.

Noch mehr für Venedigs Architektur tat Jacopo Tatti, genannt nach seinem Meister Sansovino, geb. 1486 in Florenz, gestorben 1570 in Venedig. Er war zugleich ein beliebter Bildhauer. Als Architekt geht er, obwohl unter den Augen Bramantes aufwachsend, seine eigenen Wege. Er war es, der bei einem Wettbewerb um Pläne für die römische Kirche San Giovanni de' Fiorentini, an welchem auch Raffael, Antonio da Sangallo und Bald. Peruzzi teilnahmen, den Sieg davontrug. Infolge eines Sturzes vom Gerüst wurde ihm die Arbeit an der Ausführung verleidet und so wurde der Bau von Antonio da Sangallo fortgesetzt und von Giacomo della Porta vollendet. 1529 wird Sansovino zum Architekten der Republik an Stelle des eben verstorbenen Bartolommeo Buon ernannt, nachdem er sich schon lange vorher um die Konservierung der Hauptkuppel von S. Marco, der Einsturzgefahr drohte, verdient gemacht hatte.

Als sein schönstes Kirchenbauwerk galt lange S. Giorgio de' Greci, neuerdings wird es dem Meister zu Gunsten Sante Lombardos abgesprochen. Auch die Fassade der sonst von Sansovino erbauten Kirche S. Francesco della Vigna ist nicht sein Werk, sondern fällt Palladio zu. Das Innere befriedigt dadurch nicht völlig, daß die Kuppel fehlt und die Verhältnisse recht nüchtern gegriffen sind. Nur die sich nach dem Langschiff öffnenden Kapellen bringen etwas Bewegung hinein.

Auch seine übrigen 1540 begonnenen Kirchen, wie Santa Chiara, Sta. Maria Mater Domini und S. Martino, sind nicht Werke ersten Ranges, wenngleich sie, namentlich S. Martino, tüchtiges künstlerisches Können verraten. Die eigentliche Stärke Sansovinos liegt im Profanbau, in welchem er der hervorragendste Architekt Venedigs wurde.

Noch 1540 beginnt er den Bau der Loggia am Markusturm (Abb. 218), die mit diesem 1902 in Trümmer sank, aber gleich ihm ihre Wiederauferstehung feiern wird. Glücklicherweise haben sich alle wesentlichen Teile des Baues mehr oder weniger gut erhalten, und in der Tüchtigkeit des Bauleiters liegt die Gewähr dafür, daß dem



Abb. 218. Loggia am Markusturm in Venedig.

Wiederaufbau dieses Dekorationsstücks der Plastik nichts von dem alten Glanze fehlen werde. Man wird alsdann ebenso wie vordem das Mißverhältnis der allzuhohen Attika zum ganzen Gebäude tadeln, aber



Abb. 219. Biblioteca di S. Marco in Venedig.

im übrigen über die herrliche Säulenarchitektur und den plastischen Schmuck in Entzücken geraten dürfen. Bei weitem edler noch ist die Architektur der Biblioteca di San Marco (Abb. 219), eines 1530 begonnenen Bauwerks, das die berufensten Kenner für den prächtigsten Profanbau Italiens halten. Das Erdgeschoß zeigt den dorischen Stil mit einer eigentümlichen Ecklösung des Triglyphenfrieses. Danach ist die Triglyphe nicht, wie nach der Antike üblich, an die Ecke gesetzt, sondern Sansovino ordnete auf jeder Seite eine halbe Metope an und setzte die darauffolgende Metope über die Mitte eines darunter angeordneten breiten Pilasters. Das Obergeschoß ist in jonischem Stil gehalten und zwar heben sich Halbsäulen von der Wand ab, während in der Fensterarchitektur Rundbogen auf kleinen Säulen aufsitzen. Über dem Architrav zieht sich ein prachtvoller, von liegenden Fenstern unterbrochener Fries entlang; ein herrliches Kranzgesims und eine figurengeschmückte Balustradenattika schließen den Bau nach obenhin ab. 21 Bogen gehen auf die Fassade nach der Piazzetta, die Seite zeigt nur drei Bögen. Auch dieses Gebäude hat nach dem Markusplatz zu ein wenig durch den Sturz des Turmes gelitten. Jedenfalls aber war die Beeinträchtigung des Baues diesmal weniger folgenschwer als zur Zeit der Neuanlage des Gebäudes der Einsturz eines Teils der Gewölbe, welcher den Architekten von der Höhe seines Schaffens hinabwarf und ihn seine Würden kostete; ja, er wurde sogar gefangen genommen und ihm der Prozeß gemacht, wobei er zu einer erheblichen Geldstrafe verurteilt wurde. Daß die Sache für Sansovino nicht noch schlimmer auslief, hatte er lediglich mächtigen und einflußreichen Freunden zu verdanken, die auch dafür sorgten, daß er die Bauleitung der Bibliothek noch beibehalten durfte. Unter seinen Palastbauten ist der bereits 1532 erbaute Palazzo Corner della Cà Grande zu erwähnen. In ihm knüpft Sansovino einesteils an den florentinischen Palastbau, andererseits an die venetianische Frührenaissance an und gibt so eine architektonische Schöpfung, die in ihrer Art von ihm selbst nicht wieder übertroffen worden ist. Auf den Rustikaunterbau mit seiner hübschen Dreibogenhalle und den reizvollen Fenstern folgt ein Mezzaningeschoß und darüber zwei Geschosse, deren jonische bezw. korinthische Säulenarchitektur mit zu dem Schönsten gehört, was venetianische Profanbaukunst aufzuweisen hat. Der stolze, auch einen prächtigen Hof aufweisende Palast ist heute der Sitz der Präfektur.

Ähnliche Kompositionsmotive zeigt der heute als Nationalbank dienende Palazzo Dolfin am Rialto, erbaut 1555—1560. In dieselbe Zeit gehört auch der Palazzo Cavrian, während der Palazzo Loredan bis um 1540 zurückzudatieren ist. Ein durch seine nach Art des San-

micheli rustifizierte Fassade eigenartiger Bau ist die 1536 begonnene Zecca; auf die Zweckbestimmung des Gebäudes hat Sansovino in der schweren Gliederung Rücksicht genommen, doch erscheint dieselbe durch die Säulenordnung nach den verschiedenen Stilen hin etwas gemildert.

Sansovino gab die Vorbilder für viele Paläste, welche jedoch zum großen Teil erst der Epoche der Spätrenaissance angehören und dort zu erwähnen sind. Der bedeutendste seiner Schüler war Alessandro Vittoria, 1525—1608, der Erbauer des geschmackvollen Palazzo Balbi in Venedig.

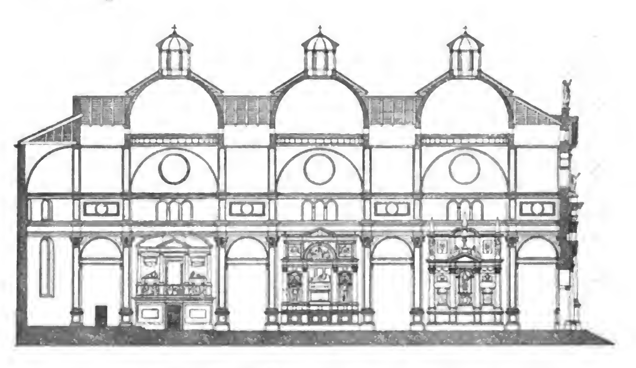


Abb. 220. S. Salvatore in Venedig. Schnitt.

Mit dem Namen Sansovinos wird auch die Kirche S. Salvatore (Abb. 220) in Venedig in Verbindung gebracht, tatsächlich aber wurde der Bau schon 1506 von Giorgio Spavento begonnen und nach dessen Tode von Tullio Lombardo 1530 vollendet.

Wohl hatte Peruzzi beim geplanten Umbau von San Domenico in Siena das Motiv der Kuppelbildung mit anschließenden kleineren Kuppeln vorempfunden, es dürfte doch aber weit näher liegen, an S. Marco zu denken, wo dasselbe Prinzip, wenn auch in großem Maßstabe, bereits greifbar vorgebildet war. Bei S. Salvatore entfallen zwei große Kuppeln auf das Mittelschiff des Langhauses, eine Kuppel auf die Vierung, der Chorabschluß erfolgt entsprechend den 3 Schiffen durch drei Konchen, die Querarme sind gerade abgeschlossen. Der klaren Grundrißdisposition gemäß entwickelt sich auch der Aufbau zu

vollendeter Großartigkeit. Die Raumwirkung ist von edelstem Rhythmus (Abb. 221). Die Fassade kommt hier noch nicht in Betracht: sie ist ein barockes Werk Sardis aus dem Jahre 1663.

Während Michele Sanmicheli, Sansovino und andere dafür sorgen, daß die architektonischen Tendenzen der Hochrenaissance im Norden einen bleibenden Ausdruck gewinnen, sind, wie wir gesehen haben, in Rom viele Architekten an der Arbeit, um das größte italienische Bauwerk möglichst unübertroffen in sichtbare Erscheinung treten zu lassen. Unter diesen Künstlern auch als Architekt einer der größten, nimmt Michelangelo, 1475—1564, eine beneidenswerte Stelle ein, und es interessiert sicherlich, zu wissen, was er außer S. Peter noch gebaut hat. Von seiner erfolgreichen Beteiligung am Bau des Palazzo Farnese war bereits die Rede. Im Wettstreit mit dem von ihm angefeindeten Giuliano da Sangallo d. J. gab er sein Bestes. Michelangelo war kein geschulter Architekt, doch hatte er bei seiner das Kunstleben Roms beherrschenden Stellung Einblicke auch in das architektonische Schaffen seiner Zeit gewonnen. Sein Urteil muß wohl auch beim Papste ein maßgebendes gewesen sein, denn dieser zog ihn wider des Meisters Willen auch zur praktischen Betätigung an architektonischen Aufgaben heran. So siegte Michelangelo 1516 über Raffael in einer Konkurrenz um Pläne zu einer Fassade für S. Lorenzo in Florenz. Diese Pläne werden heute in der Casa Buonarroti zu Florenz aufbewahrt. In der Grabkapelle der Mediceer (Abb. 222), der seit 1520 erbauten sog. Sagrestia Nuova am rechten Querschiff von San Lorenzo in Florenz wurde ihm vollständig freie Hand in der Komposition gelassen, so daß der Meister die Architektur nur mehr als Hintergrund für seine plastischen Werke betrachtet wissen wollte und ihr demgemäß entsprechenden Charakter verlieh. Die Kapelle mit den berühmten Gräbern ist denn auch wie aus einem Guß hergestellt und von ungetrübter, einhelliger Wirkung.

Mit der 1523—1526 erbauten Bibliothek im Kloster S. Lorenzo in Florenz, welche er von Clemens VII. in Auftrag erhielt, beginnt die Reihe jener Bauten, in denen sich auch in der Architektur der aufs Plastische und Malerische gerichtete Sinn Michelangelos bekundet. Hier zeigt sich jene Form und Detail vernachlässigende Gestaltungskraft, welche geradezu ins Barocke hinüberführt und wofür sich Michelangelo den Namen Vater des Barock erworben hat. Im Gegensatz zu Palladio hält sich der Künstler an kein Gesetz und keine Regel. Er korrumpiert sozusagen die Grundgesetze architektonischen Schaffens. In der Biblioteca Laurenziana ist die Wanddekoration der Vorhalle und wahrscheinlich auch die Ausstattung des Innern Michelangelos Werk.



Abb. 221. San Salvatore in Venedig. Ansicht des Inneren.



Abb. 222. Sagrestia Nuova (Grabkapelle der Mediceer) in S. Lorenzo in Florenz.

Wie in den Schwesterkünsten, so arbeitete Michelangelo auch in der Architektur nach großen Gesichtspunkten; die Komposition, die Verteilung der architektonischen Mittel zur Hervorhebung von Kontrasten geht ihm weit über die kleinliche Durchbildung der Einzelform. So mußte ihm der Entwurf der Kapitolinischen Bauten Gelegenheit zur Entfaltung seiner gestaltenden Kraft geben. Wenn auch die Ausführung nicht mehr ganz von ihm beaufsichtigt werden konnte, so lagen ihr doch die Pläne Michelangelos zu Grunde, an deren Großzügigkeit der Eigenwille späterer Meister nichts zu verderben wagte. Nur in Einzelheiten wird man feststellen können, daß das Auge des Meisters nicht kritische Würdigung gehalten hat. Um dem beschränkten Raum einen erweiterten Eindruck zu verschaffen, ordnete er die seitlichen Fluchtlinien divergierend an, so daß der Platz sich nach dem quer gestellten Senatorenpalast zu verbreitert. In der Mitte des Platzes wurde 1538 die Statue Marc Aurels auf einem Sockel aufgestellt, der von Michelangelo gezeichnet worden sein soll. Tatsächlich ist dieser Sockel so verständig niedrig gehalten, daß man dies Reiterdenkmal bis ins einzelne aus nächster Nähe betrachten kann. Im gleichen Jahre legte Michelangelo die überaus wirkungsvollen Flachtreppen an. Dann folgt ein Stillstand in der Ausführung, welche erst mit dem Bau des Senatorenpalastes 1592 unter Girolamo Rainaldi ihren Fortgang nimmt. Der Eindruck der Monumentalität wird durch die Gliederung der Fassade durch mächtige, auf hohem Unterbau ruhende Pilaster und durch die wahrhaft genial unter Zuhilfenahme plastischen Schmuckwerks angelegte doppelarmige Treppenanlage völlig erreicht. In Übereinstimmung hiermit steht im großen und ganzen die Architektur der beiden Konservatorenpaläste (Abb. 223) an den Langseiten des Platzes. Die korinthische Pilasterordnung verbindet beide Geschosse. Das Erdgeschoß zeigt je eine Halle mit eingestellten jonischen Säulen, die Architrave stützen, ein offenbar auf Michelangelo zurückzuführendes Motiv. Die störend wirkende Durchbrechung des Mittelfensters im Obergeschoß (Abb. 224) hat Giov. del Duca, ein auch sonst ziemlich regellos draufgehender Barockkünstler, verschuldet.

Auf Geheiß Pius IV. baute Michelangelo in die Diokletianischen Thermen eine Kirche: Sta. Maria degli Angeli ein, wobei er nebst der hübschen Raumwirkung des Hauptsaales auch dessen acht mächtige Syenitsäulen beibehielt. Leider wurde die auf Grund antiker Bestände vom Architekten glänzend gelöste Aufgabe vollkommen durch die späteren, 1749 durch Vanvitelli vorgenommenen Anbauten beeinträchtigt, da Michelangelos Langhaus zum Querhaus einer neuen Anlage herabgewürdigt wurde. Auch zu dem anstoßenden Kloster



Abb. 223. Der Konservatorenpalast in Rom. Hofseite.

der Karthäuser, heute Museo Nazionale, hatte Michelangelo einen Plan geliefert. Man muß wohl sagen, daß Michelangelo die neue Idee in großartiger Weise der bestehenden Architektur angepaßt hat.

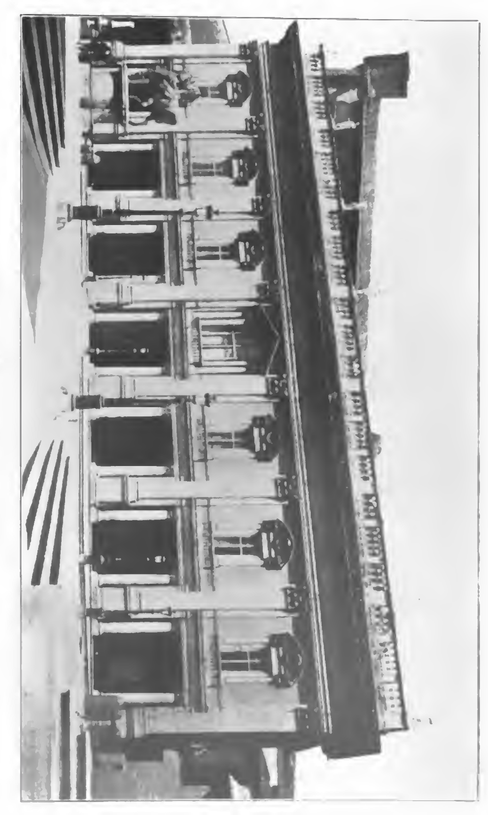


Abb. 224. Kapitolinisches Museum in Rom.

Gleichfalls im Auftrage des Papstes Pius IV. baute er ferner die Porta Pia, ein seit 1561 durch zwei lombardische Meister ausgeführtes Werk. Dieses Tor zeigt den Architekten völlig von allen architektonischen Gesetzen befreit, es ist ganz im Sinne des Barock entstanden und hat viel Widerspruch seitens der Mit- und Nachwelt erfahren. An diesen Bau haben sich allzeit die mißgünstigen Neider des großen, von architektonischen Verirrungen allerdings nicht freizusprechenden Meisters gehängt, um ihm etwas am Zeuge zu flicken.

Die Spätrenaissance.

Noch während Michelangelo die Welt durch seine architektonischen Genieprodukte in Erstaunen setzte, hatte sich in Rom, vornehmlich unter dem Einflusse der 1542 gegründeten Vitruvianischen Akademie, ein Stab von Architekten herangebildet, die das Bestreben hatten, die Überlieferungen der Antike in feste Grundsätze zu fassen und Regeln für die Anwendung der Architekturformen zu schaffen. So entstanden jene Schemata, welche für die meisten Architekten jener Zeit und auch der folgenden Geschlechter maßgebend waren; selbst noch die Lehrer der Architektur der Renaissance im 19. Jahrhundert lehrten an der Hand jener in der Zeit der Spätrenaissance entstandenen oder später kommentierten Werke.

Wie der Römer Vignola, der Bolognese Serlio, so tut sich in genanntem Sinne auch, und sogar vornehmlich, Palladio in Vicenza und Venedig hervor, um der Zerfahrenheit der Stil- und Formgesetze wirkungsvoll entgegenzuarbeiten. Gebundenheit der Komposition, sowie strenge Observanz der festgelegten Regeln wurden für längere Zeit als Richtschnur maßgebend. Für die ordentliche Weiterbildung der Architekten war dies ein Glück, denn wohin hätte es führen sollen, wenn auch Künstler, die weitab von dem erfinderischen Gestaltungsvermögen Michelangelos, die architektonischen Geniestreiche dieses Titanen der Kunst hätten mitmachen wollen.

Eine allgemeine Zerrüttung der baukünstlerischen Grundlagen, die doch nun einmal an feste Bahnen gebunden sind, wäre die natürliche Konsequenz gewesen, vor der uns und unsere Altvorderen die genannten Meister bewahrt haben. Der Bacchantenzug des Barock ließ sich so schon nicht mehr hemmen und auch Vignola, der Hauptmeister der römischen Schule und Theoretiker ersten Ranges, mußte ihm tributpflichtig werden.

Rom.

Giacomo Barozzi da Vignola, geb. 1507 in Vignola bei Modena bildete sich in Bologna zum Maler aus, widmete sich aber bald auch, vornehmlich autodidaktisch, der Architektur, und ging zu seiner weiteren Ausbildung nach Rom, wo er für die vitruvianische Akademie Aufnahmen der antiken Bauwerke macht. 1537 ging er mit Primaticcio nach Frankreich, kehrte aber bereits 1539 nach Bologna zurück, wo er die Stelle eines Baumeisters von S. Petronio bekleidete. 1550 sehen wir ihn zum zweitenmal, diesmal aber als Architekt des Papstes Julius III., in Rom, als welcher er mit Michelangelo in intimere Berührung kam, aber sich bereits zum fertigen Künstler geformt hatte; er war auch zu bejahrt, um als Schüler des Altmeisters gelten zu können. Nach des letzteren Tode 1564 wurde er sein Nachfolger am Bau von S. Peter. Er stirbt i. J. 1573.

Als die schönste Frucht seiner theoretischen Studien erscheint sein Werk „Regole degli cinque ordini d'architettura", das er 1559—1565 erscheinen ließ und das einen folgenreichen Einfluß auf die nachfolgenden Architektengenerationen ausüben sollte. Vignola, der oft genug darin an Vitruv anknüpft, huldigt mehr einer ästhetischen Richtung, die er fest begründet zu haben glaubte, die aber im wesentlichen doch nur an der Oberfläche haftete. Gleichwohl errang er mit seiner Lehre einen Sieg einerseits über Michelangelo, der den vollendeten Inbegriff des frei schaffenden und regellosen Künstlers darstellte, andererseits über Palladio, der völlig in dem Geist der antiken Tempelarchitektur aufzugehen schien.

Den Ruhm des Theoretikers Vignola hat der Praktiker Vignola nicht erreicht. Immerhin hat auch dieser nicht unerhebliche Werke aufzuweisen, wobei er allerdings in Abhängigkeit von anderen Architekten steht. So von Giuliano da Sangallo beim Palazzo Bocchi, jetzt Piella zu Bologna, einem Bau, der vor seinem zweiten römischen Aufenthalt, wohl 1545, entstanden sein muß. Damit führte Vignola die derben Eigenheiten des römischen Palastbaus, im besonderen des Pal. Farnese in Bologna ein.

Vielleicht ist Vignola auch nicht unbeteiligt gewesen am Bau des unvollendet gebliebenen Palazzo Albergati in Bologna, der bisher immer dem Peruzzi zugeschrieben wurde. Derselbe ist allerdings von so vollendeter Wirkung, daß gerade einer der besten Meister gut genug gewesen wäre, um hier als Architekt genannt zu werden. Der Triglyphenfries über dem Erdgeschoß, die Fensterarchitektur des Ober-



Abb. 225. Villa di Papa Giulio in Rom. Hofseite.

geschosses, das mächtige Kranzgesims vereinigten sich zu höchst monumentaler Wirkung.

Die Mitwirkung Vignolas am Bau der Villa di Papa Giulio (Abb. 225) steht außer Zweifel, nur weiß man nicht, ob der Papst Julius III., um dessen Villa es sich hier handelt, ihm auch den Entwurf übertragen hatte. Vasari will nämlich die ersten Zeichnungen, die auch Michelangelo durchgesehen haben soll, entworfen haben und gibt nur zu, daß Vignola den Bau geleitet habe. Er erwähnt aber auch, daß infolge der Unbeständigkeit der päpstlichen Wünsche niemand recht seine Kunst habe beweisen können. Dies tut sich auch in der wenig harmonischen Architektur kund.

Man möchte dem Vasari die Loggia des halbkreisförmigen Hofes, dem Vignola, der die Bauten Frankreichs kannte, die an den Palazzo Piella in Bologna gemahnenden Fenster des Obergeschosses zuweisen. Ebenso weisen die Kartuschen an den Brüstungen, sowie das Motiv der Doppelkonsolen am Hauptgesims auf Frankreich hin und dürften demgemäß auf Vignola zurückzuführen sein. Doch sind noch andere Architekturteile vorhanden, welche die Auffassung als gerechtfertigt erscheinen lassen, daß Vignola einen von ihm nicht entworfenen Plan ausgeführt habe, und Vasari wäre alsdann möglicherweise im Recht.

Eine selbständige Gesinnung offenbart Vignola in den leider den jetzigen Ausgrabungen zum Opfer gefallenen Anlagen der sog. Villa Farnesiana, im besonderen dem Eingangsportal zu den Orti Farnesiani auf dem Palatin in Rom. Dasselbe baute er für Papst Paul III. und seinen Neffen Alexander Farnese. Vignola war der Hofarchitekt dieser Familie, denn auch der Palazzo Farnese in Piacenza (Abb. 226) ist von ihm für einen Angehörigen dieses Namens: Ottavio, Herzog von Parma, entworfen und von seinem Sohn Giacinto Barozzi ausgeführt. Doch trat nicht der ganze Entwurf hierzu in die Erscheinung, da etwa nur der vierte Teil fertiggestellt wurde. Vignola redet in diesem Werke bereits einer strengeren formalen Durchbildung das Wort. Bei der auffälligen Höhe des Gebäudes sieht er von einer vertikalen Gliederung ab und bevorzugt einen recht ansprechenden Horizontalismus; nur die Ortsteine an den Ecken geben in vertikaler Beziehung den gewünschten Abschluß. Auch der großartig gedachte Hof kam nicht vollständig zur Ausführung. Was Vignola gewollt, zeigte er beim Bau seines Hauptwerkes im Profanbau: dem Schloß Caprarola bei Viterbo, gleichfalls einer farnesischen Schöpfung. Dieser Bau machte den Meister auch als schaffenden Baukünstler berühmt. Dabei zeigte sich, daß sein Aufenthalt in Frankreich nicht vergeblich gewesen war. In diesem Schloß, dessen Fertigstellung sich bis 1559 hinzog, verkörperte Vignola



Abb. 226. Palazzo Farnese in Piacenza.

die Idee eines zum Kastell gewordenen Palastbaus. Derselbe zeigt außen an fünf Seiten eine prachtvoll ausgestattete, jedoch den festungsartigen Charakter kundgebende Fassade, die in vier Stockwerken aufgeht, und nach innen einen runden loggiengeschmückten Hof von prächtigem architektonischem Rhythmus. Arkaden ziehen sich um den Hof sowohl im Erdgeschoß als auch im Obergeschoß, das durch eine Balustradenattika nach obenhin abgeschlossen ist.

Das Ganze stellt sich nicht nur als ein Hauptwerk Vignolas, sondern der Baukunst im allgemeinen dar. So lautet das Urteil seiner Zeitgenossen und auch das unsere. Einen wesentlichen Anteil an dem Erfolge hat der erfindungsreiche Taddeo Zucchero, der sich bei der Ausgestaltung des Innern, im besonderen an den prachtvollen Grotesken, als geistvoller Zeichner und Dekorateur bewährt hat.

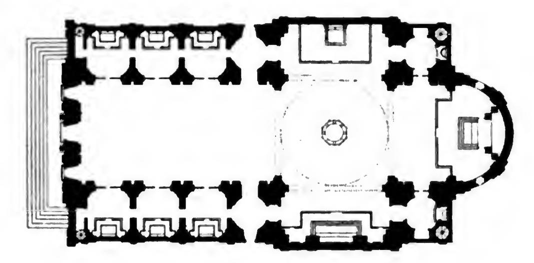


Abb 227. Il Gesù in Rom Grundriß.

Auch im Kirchenbau brachte es Vignola zu ansehnlichen Leistungen. Gewiß ist nicht zu bedauern, daß seine ziemlich unruhige und unter großem Zwange entstandene Fassade für S. Petronio nicht ausgeführt wurde, aber sie zeigt doch, wie der Meister sich mit seiner Aufgabe, um den gotischen Kern eine Renaissancefassade zu legen, mit Anstand abgefunden hat.

Erheblich glücklicher ist er beim Entwurf der von ihm ausgeführten kleinen Kirche S. Andrea in Rom, der allerdings im Pantheon sein glänzendes Vorbild gefunden hat. Die Verquickung des rechteckigen Unterbaus und des runden Tambours wirkt nicht gerade befriedigend, auch die korinthische Pilasterarchitektur und noch mehr die Bildung der Fassadenfenster tragen etwas Schwächliches, wenig Lebensvolles, sagen wir etwas Akademisches an sich. Nichts ist hier aus freier

künstlerischer Phantasie entstanden, sondern alles wohlberechnet und nach festen Kunstregeln normiert.

Es ist allerdings nicht zu leugnen, daß dadurch ein Zug von Vornehmheit durch das Werk geht, ebenso wie auch bei seiner großen,



Abb. 228. Il Gesù in Rom. Fassade.

auf Grund eines älteren Baues angelegten Kirche Sta. Maria degli Angeli in Assisi, die bei aller Nüchternheit doch infolge der wohlgeordneten ins Grandiose gehenden Verhältnisse einen großartigen Ein-

druck hervorruft. Die Vollendung des Gebäudes lag Galeazzo Alessi, Danti und Hippolito Scalza ob, die sich unentwegt an Vignolas Plan hielten. Die heutige Fassade ist erst das Erzeugnis einer nach einem Erdbeben 1832 vor sich gegangenen Restauration.

Von einschneidender Bedeutung für den Kirchenbau der Folgezeit wurde Vignolas Meisterwerk, die hervorragende Jesuitenkirche Il Gesù in Rom. Der Grundriß (Abb. 227) der 1569 begonnenen Kirche stellt sozusagen ein Rechteck dar, aus welchem an der Langseite beiderseits je vier Kapellen und am entgegengesetzten Ende je eine Kapelle herausgeschnitten sind. So wird die Kreuzesform aus dem mit einer Konche abschließenden einzigen Langschiff und dem von den Kapellen frei gelassenen Teil als Querschiff gebildet. Das Prinzip einer solchen Grundrißbildung, bei dem sowohl der Wert der Kapellen stieg, als auch die Breite des Mittelschiffs (Seitenschiffe fehlen) gewann, gefiel derart, daß es viel nachgebildet wurde.

Allerdings mußte der als das Ideal der Renaissance geltende Zentralbau dabei verlassen und das dem katholischen Gottesdienst mehr entsprechende lateinische Kreuz wieder eingeführt werden.

Am folgenschwersten war dieser Vorgang für den Grundriß von S. Peter, der sicherlich in offenbarer Anlehnung an Vignolas Werk von Maderna modifiziert worden ist. Vignola selbst errichtete, wie bereits erwähnt, die beiden Nebenkuppeln von S. Peter, wobei er allerdings über die Absichten Michelangelos hinausgehend den Tambour mit freistehenden korinthischen Säulengruppen umgab. Das hier festgestellte Verhältnis von Tambour, Kuppel und Laterne ist für die Folgezeit maßgebend geblieben. Vignola bot in diesen Nebenkuppeln eine gute Vorarbeit für die Vierungskuppel seiner Kirche Il Gesù, die er leider nicht mehr selbst ausführen konnte. Ebensowenig fällt ihm die barocke Dekoration des Innern und die gegenwärtige Fassadengestaltung (Abb. 228) zur Last.

Beide widersprechen der von Vignola geübten strengen Observanz der Architekturformen. Sein uns bekannter Fassadenentwurf zeigt bei weitem edlere und besser proportionierte Verhältnisse, als die schwulstige Ausführung, für die Giacomo della Porta verantwortlich ist. Wie in vielen anderen Kirchen wurde das Prinzip von Il Gesù auch auf eine andere große römische Kirche, S. Andrea della Valle in Rom, übertragen. Der Entwurf stammt von Pietro Paolo Olivieri (1551 bis 1599), die Ausführung von Carlo Maderna. Der römischen Bauschule muß auch Giulio Mazzoni aus Piacenza zugerechnet werden, denn er baut viel in Rom, wo als sein Hauptwerk der Palazzo Spada (Abb. 229) gilt. An diesem Palast betätigt sich später auch Borromini. Die Nischen

des ersten Obergeschosses zeigen plastische Gestalten aus der römischen Sage und Geschichte, während das darüber befindliche Geschoß sich völlig in dekorativem Schmuck auflöst.



Abb. 229. Palazzo Spada in Rom.

Nach dem 1573 erfolgten Tode Vignolas übernimmt sein bedeutendster Schüler Giacomo della Porta, 1541—1606, die Fortführung von

Il Gesù, an welcher Kirche er das gewaltige Tonnengewölbe spannte. Giacomo rechtfertigt schon hierdurch den Ruf eines hervorragenden Konstrukteurs und es ist nur natürlich, daß, als es sich darum handelte Michelangelos Modell der Hauptkuppel von S. Peter auszuführen, Giacomo della Porta hierzu berufen wurde. Daß er seine Aufgabe in glänzendster Weise erfüllte, haben wir bereits betont. Daß er sich die strenge Profilzeichnung seines Meisters Vignola zu eigen gemacht hatte, beweist unter anderem seine 1564 vollendete Fassade zur Kirche Sta. Catarina de' Funari in Rom, bei welcher er das aus Vignolas Entwurf für Il Gesù ersichtliche Prinzip der Anwendung des korinthischen Stils in den Pilastern zweier Stockwerke durchführt und damit eine recht ansprechende Wirkung erzielt. In gleicher Weise erinnert die erst 1579 vollendete Kirche Sta. Madonna de' Monti in Rom an die genannte Jesuitenkirche und zwar nicht nur in der Fassadenbildung, sondern auch in der Gestaltung des Grundrisses.

Eine bei weitem selbständigere Gesinnung bekundet der Meister in der Fassade für S. Luigi de' Francesi in Rom, 1589. Dieselbe ist im wesentlichen als Kulisse aufgefaßt, denn die Beziehung zu dem damals bereits vorhandenen inneren Kern ist doch nur eine recht schwache. Sie zeigt sich im wesentlichen nur dort, wo wir Türen und Fenster wirklich als solche durchgeführt sehen, während die übrigen Blenden sind und lediglich zur Vervollständigung des Fassadensystems dienen. Dieses besteht in der Anordnung von sechs verkröpften toskanischen Pilasterbündeln im Erdgeschoß und ebenso vielen korinthischen Pilastern im Obergeschoß. Auch diese verkröpfen sich. Über den 4 mittleren Pilastern entwickelt sich der Giebel. Weniger kulissenartig wirkt seine Fassade für Il Gesù (Abb. 228), wobei stets je zwei korinthische Pilaster zusammengefaßt sind und die Vermittelung des Unter- und Obergeschosses von Voluten übernommen wird. Noch mehr wie hier bekundet sich eine freie Entfaltung seiner künstlerischen Kräfte in den Brunnenentwürfen und der berühmten Villa Aldobrandini, jetzt Borghese, bei Frascati. Von ersteren wurden diejenigen für Piazza d'Araceli, Navona, Colonna, della Rotonda, Giudea, del Popolo, vor dem Pantheon, vor Madonna de' Monti, delle Tartarughe ausgeführt.

Die Villa Aldobrandini (Abb. 230) ist ein Hauptwerk des römischen Villenbaues. Es scheint, als ob Giacomo della Porta glaubte, sich dem bei monumentalen Bauten geübten, ins Formale gehenden Zwang da entziehen zu können, wo es sich um freundlichere Bauobjekte handelte, denn seine Art ist in der genannten Villa kaum wieder zu erkennen. Es soll damit jedoch nicht ein Tadel ausgesprochen werden, im Gegenteil; wenn auch die architektonische Gestaltung der dreistöcki-

gen Fassade mit den Giebelansätzen zu beiden Seiten und dem barocken Aufbau in der Mitte nicht gefallen kann, so zeigt sich doch in der ganzen Anordnung namentlich der Architektur an dem halbrund abgeschlossenen Platze vor der Kaskaden-Terrasse ein frischer, beinahe phantasievoller Zug, der zur Bewunderung herausfordert. Der Bau begann 1598 unter Clemens VIII. durch seinen Neffen Pietro Aldobrandini. Domenichino vollendete das Werk 1603. Der Grundriß imponiert durch die geschickte Verteilung der Räume. Eine doppelte, in Bogenform angelegte Freitreppe führt auf die Höhe des Kasino. Die Treppen



Abb. 230. Villa Aldobrandini bei Frascati.

selbst sind reich mit Vasen, Statuen, Grotten und Fontänen geschmückt. Die Ausführung der Gartenanlagen und Wasserkünste geschah durch Giovanni Fontana und Orazio Olivieri. Die Terasse vor dem Hause gewährt einen entzückenden Blick auf die Umgebung der Villa, die Ebene Roms bis ans Meer und zu den altetruskischen Bergen.

Der Name Giacomo della Portas wird auch in Beziehung zum Bau der Villa d'Este bei Tivoli gesetzt. Orazio Olivieri erscheint hier als Ingenieur der Wasserkünste, während die Bauleitung in den Händen des Pirro Ligorio liegt. Kunst und Natur haben sich hier zusammengetan, um eine Schöpfung hervorzuzaubern, welche für ähnliche Gestaltungen späterer Zeiten vorbildlich geworden ist. Die



Abb. 231. Villa Medici in Rom. Südfassade.

äußere Dekoration der Villa tritt völlig gegen den Reichtum der inneren Ausstattung zurück, bei welcher sich vornehmlich Fed. Zuccaro und Murziano betätigt haben. Herrlich gestaltet sich der Blick auf Villa und Gärten schon vom Eingange aus. In hübscher gärtnerischer Umgebung bietet sich dem Eintretenden eine Fontäne dar, in deren Wasserbassin sich jene berühmten, außerordentlich hohen Cypressen wiederspiegeln; Marmorstatuen erhöhen noch den Reiz dieser eigenartigen Rundplätze.

Giacomo della Porta leistete auch tüchtiges im Palastbau, so leitete er seit 1575 den Bau der angeblich von Michelangelo entworfenen Sapienza, der heutigen Universität Roms, an der hauptsächlich der machtvolle Pfeilerhof architektonisch bemerkenswert ist, und der in Ammanatis Hof des Collegio Romano einen Vorgänger hat. Von der in den Hof hineingebauten Kirche S. Jvo wird noch später zu sprechen sein. Am Palazzo Farnese, Fassade nach der Strada Giulio, ist die Loggia auf Giacomo zurückzuführen. In anderen Palästen, wie Poluzzi, Chigi, Serlupi und d'Este huldigt er mehr oder weniger der römischen Tradition, wonach Säulen oder Pilaster zu vermeiden sind und die horizontale Tendenz vorherrscht.

Nur wenige Architekten waren in den verschiedensten Zweigen der Baukunst so heimisch wie Giacomo della Porta. Es zeigt sich, daß es eine Anzahl von kleineren, aber recht tüchtigen Meistern gab, die sich der monumentalen Kunst eines Michelangelo abhold erwiesen, dagegen mehr der gefälligen, von Raffael geübten leichtflüssigen Art zusprachen. Dazu gehören die offenen Feinde des Michelangelo, Annibale Lippi, eigentlich Nanni di Baccio Bigio und der schon genannte Pirro Ligorio. Ersterer wird als Architekt des 1590 erfolgten Umbaues der auf dem Monte Pincio befindlichen Villa Medici genannt, welche, ehedem Sitz der toskanischen Gesandtschaft, heute der französischen Akademie als beneidenswerte Wohnstätte dient.

Die überaus entzückende Lage muß auch den von Julius III. zum Kardinal erhobenen Giov. Ricci da Montepulciano gereizt haben, als er etwa zwischen 1540 und 1550 daran ging, sich hier eine Villa zu erbauen. Die Anlage der römischen Casini erscheint hier in einer nahezu vollkommenen Ausbildung. Während in der der Stadt zugekehrten Fassade (Abb. 231) mehr eine strenge vignolische Richtung zum Ausdruck gelangt, erkennen wir in der Gartenfassade (Abb. 232) eine heitere, graziöse Anmut, die in dem sich kühn auf die Doppelsäulen stützenden Bogen der Mittelpartie und der darunter befindlichen Halle ein markantes Gegengewicht erhält.

Zur selben Zeit, wie seinen nüchternen Palazzo Lancellotti, also

1500, führt Pirro Ligorio, der auch Archäolog ist, aber als solcher zweifelhaften Ruhm genießt, in den vatikanischen Gärten die Villa Pia, auch Casino del Papa genannt, aus. Trotz der archäologischen Impulse hat der Architekt ein Werk ganz im Sinne der Renaissance



Abb. 232. Villa Medici in Rom. Nordfassade.

gegeben, eine durchaus beachtenswerte Anlage von eigenartiger, und zugleich hübscher Gestaltung, wobei allerdings alle Hilfsmittel der Baukunst und Gärtnerei herangezogen sind. Die Villa Madama Raffaels hat hier Pate gestanden, so daß die Architektur noch ganz hochrenaissancistisch gehalten ist. An der Dekoration der Fassade und des Inneren, also an den Mosaiken, der Stukkatur, den Malereien und Bildhauerarbeiten

sind beteiligt Federigo Zuccheri, Federigo Barocci, Sante di Tito, Leonardo Cugni, Durante del Naro, Giov. del Corso, Schiavone, Orazio Sammacchini. Der innere Hof und die Loggia ist nach den Plänen von Giov. Vasanzio gen. il Fiammingo ausgeführt.

Derselbe Johann von Xanten, denn dieser ist mit dem letztgenannten Namen gemeint, ist auch der Architekt der vor Porta del Popolo gelegenen Villa Borghese (Abb. 233), welche der Papst Paul V. seinem von ihm zum Kardinal ernannten Neffen Scipio Caffarelli (Borghese) seit 1615 erbauen ließ. Die säulen- und nischengeschmückte Fassade der Gartenseite mit ihrer geschickten Verteilung der Massen ist von überaus reizvoller Wirkung, wozu nicht wenig die fünfbogige Halle und der darüber liegende Balkon mit den Rücklagen des türmegeschmückten Mittelteils und den seitlichen Vorlagen beitragen. So ist der malerische Aufbau die korrekte Folge des geschickt angefertigten Grundrisses, in dessen Mittelpunkt ein Saal liegt, um den sich alle übrigen Räume zu gruppieren haben. Diese innere Einteilung ist offenbar von vornherein mehr zum Zwecke der Aufnahme von Kunstwerken, als zu Wohnzwecken gedacht. Die Gartenanlagen wurden von Domenico Savino di Montepulciano und von Girolamo Rainaldi besorgt, die Wasserkunst ist ein Werk Giovanni Fontanas.

Giovanni Fontana, 1546—1614, muß sich als Brunnenbaumeister einen weitverbreiteten Ruf erworben haben, denn wir hören, daß er auch die entsprechenden Arbeiten der Villen bei Frascati und der Villa Mondragone ausgeführt hat, bei welcher er sich, insoweit es sich um das Teatro handelt, auch als Architekt bewährt hat. Bei weitem bedeutender wurde sein Bruder Domenico Fontana, 1543 bis 1607, ein Günstling des Kardinals Montalto, späteren Papstes Sixtus V. Als junger, zielbewußter Architekt begann er bereits nach 1570 den Bau der in der Nähe des neuen Zentralbahnhofs gelegenen Villa Montalto, jetzt Negroni (Abb. 234), die später auch in den Besitz der Massimi gelangte.

Die Vollendung des in den drei Stockwerken die dorische, jonische und korinthische Pilasterordnung aufweisenden Baues erfolgte erst gegen 1580, da Verzögerungen wegen Geldmangels eintraten, so daß der Architekt selbst seinen Besitz in der Lombardei zum Teil veräußern mußte. Dieses Opfer wußte der später zum Papst als Sixtus V. aufgerückte Kardinal reichlich zu belohnen, denn er übertrug ihm so ziemlich alles, was er an Bauaufgaben zu vergeben hatte, so die Aufrichtung des Obelisken auf dem Petersplatze, eine glänzende technische Leistung Dom. Fontanas, die Doppelarkaden und den Palazzo von S. Giovanni in Laterano, die Vorhalle der Scala santa, die erst später



Abb. 233. Villa Borghese in Rom.



Abb. 234. Villa Negroni in Rom.

vollendeten Fontane dell' Acqua Paola und die Termini, den vatikanischen Palast Sixtus V., der ebenso nüchtern erscheint, wie der Lateranspalast und der Palazzo reale in Neapel, wohin Domenico übersiedelte, als sich die Regierung des Papstes Clemens VIII. seiner akademischen Architektur ungünstig erwies.

Besser gelang ihm der Palazzo de' Studi, heute Museo Nazionale, daselbst, dessen Ausführung seinem Sohn Cesare Fontana zufiel. Am Kirchenbau hat sich Domenico nicht sehr umfangreich beteiligt. Das Wenige aber verschafft uns von seinem Können eine hohe Meinung. Die für Sixtus V. erbaute Cappella de Presepio an Sta. Maria Maggiore in Rom ist eine wohldurchdachte, reich ausgestattete, mit den verschiedenartigsten Marmorsorten inkrustierte kleine Zentralanlage, und auch die schon um 1570 entstandene Kirche Sta. Trinità de' Monti ist eine verständig durchgebildete Langhausanlage. Diese Kirche ähnelt S. Anastasio in Rom, einem Werk Martino Lunghis d. Ä., und es ist nicht erwiesen, welcher von beiden die Priorität gebührt.

Martino Lunghi d. Ä. tritt auch im Villenbau als geschickter Architekt hervor. So hat er die zwischen Frascati und dem Monte Porzio gelegene, etwa 1567 begonnene Villa Monte Dragone (Abb. 235) entworfen, wozu 1571 Vignola die große Loggia konzipierte und Flaminio Porzio und Giov. Vasanzio die nach dem kleinen Garten zu geöffnete Galerie bauten. Als Gartenbaukünstler muß hier wieder Carlo Rainaldi genannt werden. Das bedeutendste Kirchenbauwerk Martino Lunghis d. Ä. ist Sta. Maria della Vallicella in Rom, welche Kirche durch Umbau einer alten Basilika entstand, später aber vielfach geändert wurde, so daß lediglich die Fassade noch den Geist dieses Architekten atmet. Sein bedeutendster Profanbau ist der Palazzo Borghese in Rom, der in seiner majestätischen Ruhe einen Abglanz der besseren Zeiten römischen Palastbaues repräsentiert. Besonders wird der prachtvolle Hof viel bewundert, wozu nicht wenig der freie Ausblick an der einen Hofseite beiträgt, während die Arkaden sich an den drei anderen Seiten entlang ziehen. Von seinen Fassaden wird noch in einem spätern Kapitel zu sprechen sein.

Wie dieser Palast, gehörte auch die durch eine Cypressenallee mit der Villa Monte Dragone verbundene Villa Taverna, auch Villa Borghese genannt, dem Papst Paul V. oder vielmehr seinem Neffen Scipio Borghese. Das Landhaus ist nicht so prachtvoll ausgestattet wie jenes, dafür aber bequemer, was das Verdienst des Architekten Girolamo Rainaldi ist, der die Pläne entworfen hat.

Von anderen Villen seien noch genannt die Villa Mattei (Abb. 236), jetzt Coelimontana, ein 1582—1586 nach den Plänen des sizilianischen



Abb. 235. Villa Monte Dragone in Rom.



Abb. 236. Villa Mattei in Rom.

Architekten Giacomo del Duca reich ausgeführtes und hübsch gelegenes Landhaus, sowie die Villa Lanti zu Bagnaia, deren erste Anlage bereits von 1477 herrührt. Die Frage nach dem Architekten dieses in Bogen- und Pilasterarchitektur unter Zuhilfenahme gärtnerischer Anlagen errichteten Zierstücks ist noch ungelöst. Die einen weisen unter Hinblick auf die Architektur auf Vignola hin, andere behaupten, daß das Werk zu verschiedenen Zeiten und von verschiedenen Baumeistern ausgeführt worden ist, womit die letzteren wohl recht behalten dürften.

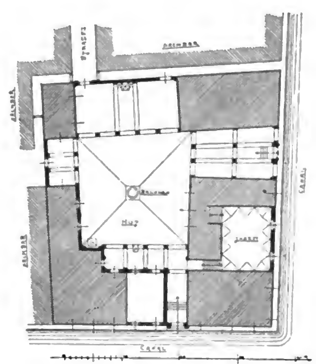


Abb. 237. Palast Grimani-Rugagiuffa zu Venedig.

Noch bevor Vignola für eine strengere Auffassung in der Architektur eintrat, wirken in Bologna in gleichem Sinne Architekten wie Francesco Terribilia, Andrea Marchese genannt Formigine, und Bar. Triachini. Ersterer hat im Klosterhof von S. Giovanni in Monte, 1548, und in dem Archigymnasium zu Bologna, 1562—63, Werke hingestellt, welche bereits manche Baugewohnheiten späterer Renaissance aufweisend ebenso wie Formigines Bologneser Paläste Malvezzi-Cambeggi, 1548, und Gibelli und die wahrscheinlich auch von ihm entworfene Universität gediegene architektonische Kenntnisse ihrer Urheber bekunden. Einen Schritt weiter zu monumentaler Auffassung tut Triachini, 1500—1565, der in seinen Palästen Lambertini, Bentivoglio, Malvezzi-Medici und dem wohl auch von ihm herrührenden Palazzo Monazi, jetzt Fiorese, höchst respektable Leistungen aufzuweisen hat. In diesen Werken suchten die Architekten mit einer gewissen Ängstlichkeit den guten Ton in der Architektur festzuhalten.

Wirkungsvoller noch in dieser Hinsicht war die allerdings fast nur theoretische Arbeit des Bolognesen Sebastiano Serlio, 1475—1552. Seit 1531 ist er in Venedig tätig, wo sein Name mit den Bauten des Palazzo Grimani (Abb. 237) in Verbindung gebracht wird. 1538 hat er die flache Holzdecke in der Bibliothek von S. Marco gezeichnet. Ferner soll die Casa Manozzo in Vicenza nach einem

Entwurf Serlios ausgeführt sein. 1540 erscheint ein Teil seines zu hoher Berühmtheit gelangten Werkes „Über die Architektur"; im Jahre darauf geht er nach Paris, wo seine Bücher über die Geometrie und Perspektive 1545 herauskommen.

Durch sein Werk schuf Serlio eine erleichterte Methode des Architekturstudiums. Nunmehr waren die Architekturjünger nicht mehr gezwungen, die antiken Bauten an Ort und Stelle zu studieren, wenngleich das Studium der originalen Bauten bis zum heutigen Tage noch durch keine noch so fein ausgedachte Methode ersetzt werden kann. Die letzte Ölung erhält der ernst strebende Architekturkünstler erst angesichts der machtvollen Schöpfungen der Antike in Italien und es bleibt immer noch wünschenswert, daß er auch die griechischen Bauwerke in Originalen kennen gelernt habe.

Wie Vignola bildete sich auch Pellegrino Tibaldi, 1527—1598, in Bologna als Maler vor, um alsdann in Rom sich dem Michelangelesken Kreise anzuschließen. Als Architekt aber ging er nicht mit Michelangelo, sondern huldigte der von Palladio, Serlio und Vignola bevorzugten strengeren Richtung, welcher er auch in seinen ausgeführten Werken entsprechenden Ausdruck verlieh. Tibaldi fand zuerst ein ausgiebiges Feld der Tätigkeit in Mailand, wo der zielbewußte Erzbischof Carlo Borromeo dem kirchlichen Leben einen neuen Aufschwung verlieh, womit auch ausgedehntere Bauabsichten im Zusammenhange standen. So begann Tibaldi 1560 im Sinne der Spätrenaissance den Ausbau der Dom-

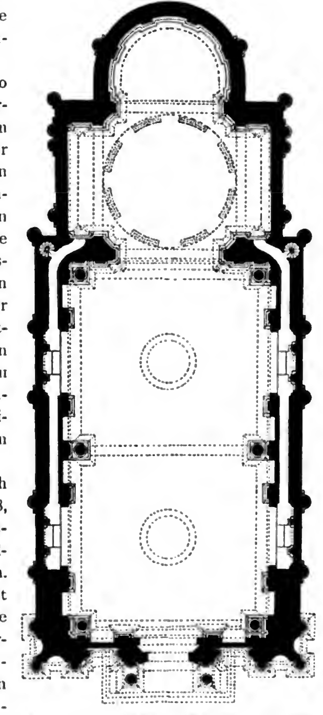


Abb. 238. S. Fedele in Mailand. Grundriß.

fassade, doch mußte seine Arbeit bis auf fünf Portale und vier Fenster zu Gunsten der 1813 fertiggestellten gotischen Architektur unterliegen. Das Vorhandene legt jedoch für die Fähigkeiten Tibaldis, die Formen der Spätrenaissance nach freiem Ermessen an der richtigen Stelle anzuwenden, gutes Zeugnis ab. Jedenfalls bedeutender ist seine Lösung für den Grundriß und das Innere von S. Fedele in Mailand. Die Kirche wurde 1569 begonnen. Sie zeigt im Grundriß (Abb. 238) un-



Abb. 239. S. Fedele in Mailand.

verkennbar Anlehnung an Sta. Maria degli Angeli in Rom; im Unterschiede zu dieser Kirche fällt bei S. Fedele ins Auge, daß die frei vorstehenden korinthischen Säulen nicht nur eine rein dekorative Funktion haben, sondern auch in statischer Hinsicht berechtigt erscheinen, denn auf das verkröpfte Gebälk setzt sich jedesmal ein Gurtbogen, der seinerseits wieder den Druck bezw. Schub des Kuppelgewölbes aufzunehmen hat. Die Kirche kann nur als einschiffig gelten, an das Langhaus legen sich seitlich die durch eine Pilasterarchitektur besonders ausgezeichneten Altarkapellen an, die unter sich durch einen Gang

verbunden sind, worauf sich der durch eine große Apsis erweiterte Kuppelbau anschließt. In dieser hübsch erdachten Raumkomposition liegt ein nur bei den besten Werken erkennbarer rhythmischer Effekt. Leider hat die großartige Wirkung durch spätere Zutaten, namentlich dekorativer Natur, stark gelitten. Die von Martino Bassi fertiggestellte Fassade (Abb. 239) entspricht leider nicht den Erwartungen, die man in Ansehung des hübschen Innern zu stellen berechtigt wäre. Es fehlt in den Proportionen der Architektur die heitere Harmonie des Innern. Gleichwohl wurde die Säulenordnung dieser Fassade lange Zeit als mustergültig angesehen.

In anderen Kirchen des Tibaldi erblüht noch einmal die ewige Sehnsucht der Renaissance, das Ringen nach der vollendetsten Form des Zentralbaues. Den direkten Anlaß hierzu mag seine Restauration des 1573 eingestürzten altchristlichen Hauptwerks S. Lorenzo in Mailand gegeben haben, eine Arbeit, die er tadellos zur Ausführung brachte. Der Gegenstand muß ihn mächtig gepackt haben, denn bald darauf, 1577, nimmt er in gedachtem Sinne zwei größere Kirchenbauwerke in Angriff: S. Sebastiano in Mailand und S. Gaudenzio in Novara. In der erstgenannten Kirche ist in technischer Beziehung der Einfluß von S. Lorenzo unverkennbar, nur die formale Ausgestaltung erfolgt im Sinne der Spätrenaissance. Der über einem Kreise sich aufbauende Kuppelraum hat eine toskanische Pilasterarkatur als Hauptmotiv. In S. Gaudenzio zu Novara geht der Zentralbau ähnlich wie bei S. Andrea in Mantua ein Kompromiß mit dem Langhausbau ein. An einen Kuppelraum, der später dem Grafen Benedetto Alfieri Gelegenheit zur Produktion seines technischen Könnens gab, legt sich ein in der Einführung der Gurtbogen, der Seitenkapellen und deren Verbindungsgängen an S. Fedele erinnerndes Langhaus an, das in seinem Mittelteil jenseits der Vierung unter Apsidenabschluß in annähernd gleicher Länge fortgeführt ist. Durch Hinzufügung der Querflügel wird etwa die Form des lateinischen Kreuzes gewonnen. Die zentrale Idee kommt gerade in der beiderseitigen, ziemlich gleichartigen Durchführung des Mittelschiffs zum Ausdruck. Von der logischen Denkweise des Architekten spricht der Umstand, daß die innere Struktur in der Architektur nicht allein der Hauptfassaden, sondern auch der Fassaden des Langhauses, des Chors und der Querflügel in Erscheinung tritt. Das entscheidende Motiv des Innenbaues erscheint demzufolge auch im Äußern, ein erfreulicher Vorgang, dem wir nicht allzu häufig begegnen. Im Norden ist zwischen Chor und Querflügel ein gleichfalls architektonisch wertvoller Kampanile eingeschoben, dessen Wirkung leider durch die Vierungskuppel beeinträchtigt wird.



Abb. 240. Die Universität in Bologna. Hof.

In Turin werden Tibaldi die an S. Fedele erinnernde Kirche S. Martyri und S. Francesco da Paola, in Varallo die Kirche Sta. Maria delle Grazie zugeschrieben. Da S. Francesco erst 1632 fertig wurde, so dürfte lediglich der Entwurf auf den Meister zurückzuführen sein.

Auch im Profanbau hat Tibaldi Hervorragendes geleistet, so erbaute er für den Erzbischof Carlo Borromeo den vorderen Hof des erzbischöflichen Palastes in Mailand, ein Werk, das in seiner ernsten und würdigen toskanischen Pilasterarchitektur so recht zugleich den Charakter des Bauherrn ausspricht. Dasselbe System nun mit gekuppelten Pilasterstellungen übertrug Tibaldi auf die ebenfalls zweistöckige Arkadur der 1562 erbauten Universität (Abb. 240), früher Palazzo Paggi, in Bologna. Die sich unter die Bögen einschiebenden Fenster erscheinen wie eine spätere Zutat, denn sie stimmen nicht mit der formal glänzend durchgebildeten sonstigen Architektur des Hofes überein. Seine malerischen Fähigkeiten verschafften dem Meister 1586 eine Berufung an den Hof König Philipps II. nach Spanien, wo er an der Ausmalung des Eskorial stark beschäftigt wurde. Auch sonst brachte er es zu hohen Ehren, denn wir hören, daß er Titel und Rang eines Marchese von Valdelsa erhielt. Ob er nach seiner 1595 erfolgten Rückkehr noch in Mailand architektonisch tätig war, ist nicht mehr festzustellen.

Sein erheblich jüngerer Bruder Domenico Tibaldi, 1541—1583, setzte seine Art, wenn auch nicht mit gleichem Erfolge, fort. Domenico war meist bei den Bauten seines Bruders mitbeschäftigt und führte auch solche nach den Plänen desselben aus. Selbständig fällt ihm der Hof des erzbischöflichen Palastes in Bologna zu, dessen Architektur, namentlich in ihrer Detaillierung, weit hinter derjenigen seines Bruders im Palaste des Erzbischofs in Mailand zurückbleibt. Ähnlich sind seine Höfe in den Palästen Mattei, jetzt Albergo d'Italia, di Giustizia und Magnani-Guidotti, dessen Fassade dem Hardouin-Mansart gut genug schien, um auf die Place des Victoires zu Paris übertragen zu werden. Auch eine andere von ihm herrührende Bauschöpfung, der Chor von S. Pietro, des Doms von Bologna, wurde so beachtet, daß derselbe bestehen bleiben mußte, als es sich später um einen Neubau des Domes durch Giovanni Ambrosio Magenta handelte, und von dem älteren Tibaldi übernahm derselbe letztgenannte Architekt das System der Gurtbildung im Mittelschiff und erreichte damit im Verein mit seiner gekuppelten Pilastergliederung eine hübsche Wirkung. Magenta ist übrigens einer der fruchtbarsten Kirchenarchitekten Bolognas, denn auch die an S. Pietro erinnernde Kirche S. Paolo

von 1611 und die in den Grundprinzipien auf S. Fedele in Mailand zurückgehende, sehr interessante Kirche S. Salvatore, 1605—1623, sind seine Schöpfungen.

Wie Magenta war auch Lorenzo Binago ein architekturliebender Barnabiterpater. Er ist der entwerfende Architekt der 1602 begonnenen Mailänder Kirche S. Alessandro, die, wenn man von den zumeist barocken Zutaten des Inneren und Äußeren absieht, eine ansehnliche Zentralanlage darstellt, die in Sta. Maria da Carignano in Genua hinsichtlich der Fassadenentwicklung ihr Seitenstück, wenn nicht Vorbild hat, während der Duomo nuovo zu Brescia, eine 1604 von Giov. Batt. Lantana entworfene, recht formrein erhaltene Kirche, den Spuren von S. Alessandro zu folgen scheint.

Florenz.

Wenn man sieht, was in jener Zeit in kleineren Kunstzentren architektonisch Bemerkenswertes geleistet wurde, so ist man natürlich gespannt, die gleichzeitige Architektur einer in politischer Beziehung hervorragenden und durch die Kunsttradition neben Rom einzig dastehenden Stadt wie Florenz kennen zu lernen. Hier wirken vorzugsweise zwei Schüler des Michelangelo, der Bildhauer Ammanati und der Maler und Kunstschriftsteller Vasari.

Bartolommeo Ammanati, 1511—1592, ein Florentiner von Geburt, lernte erst bei Baccio Bandinelli, dann bei Jacopo Sansovino die Bildhauerei, alsdann setzte er seine Studien in Rom unter Michelangelo fort. Zu architektonischen Arbeiten scheint er erst spät gelangt zu sein, denn wir hören von seinen architektonischen Werken erst, nachdem er als berühmter Bildhauer 1550 nach Rom zurückgekehrt war. Bei der Papstwahl Julius III. fertigt er die Festdekorationen des Kapitols. Dann erscheint er als Erbauer der Fontänenanlage am äußersten Ende des ersten Hofes der Villa di Papa Giulio, ein Beweis, wie sehr der Künstler sich die Zufriedenheit des Papstes bei jener Festdekoration erworben haben muß.

Sein für die Familie Ruccellai 1556 erbauter Palast, der später auf die Gaetani und Ruspoli übergegangen war, bis in neuerer Zeit daraus die Banca nazionale wurde, ist nur zum Teil zur Ausführung gekommen. Das Erdgeschoß erscheint in Bezug auf die oberen Teile der Fassade zu hoch, der innere Hof zeigt Säulenarkaden. Die 19 Fenster

nach jeder Straßenfront hin haben hübsch profilierte Umrahmungen, ebenso ist das Hauptgesims von feiner Durchbildung.

Sein berühmtestes römisches Werk ist das erst in seiner späteren römischen Zeit, 1582, entworfene Collegio Romano. Mehr wie die ziemlich ausdruckslose Fassade, deren Fenster zu eng aneinander gerückt

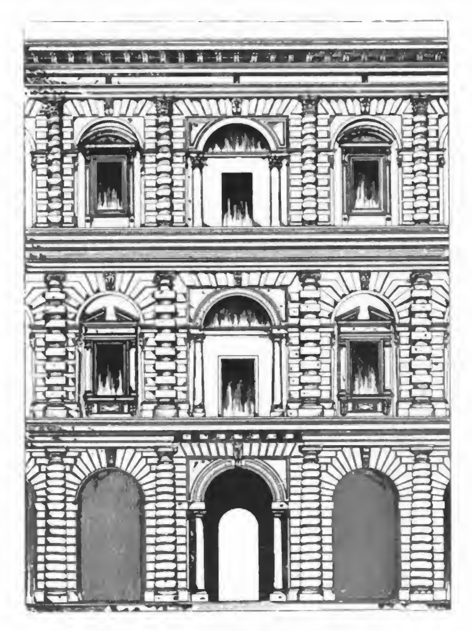


Abb. 241. Palazzo Pitti in Florenz. Hofseite.

sind, interessiert der quadratische Hof, der, auf die alten berühmten Vorbilder zurückgreifend, selbst einer der schönsten Säulenhöfe Roms geworden ist. Unter Fortlassung der toskanischen Ordnung erheben sich die Arkaden in zwei Geschossen, unten mit jonischen, oben mit korinthischen Pilastern dekoriert.

Wie in diesem Bau die Jesuiten an Ammanati, so nahm dieser an jenen beim Bau der im Innern recht langweilig wirkenden Kirche San Giovannino in Rom Interesse, 1581. Dasselbe äußerte sich darin, daß er nicht allein Architekt, sondern auch Stifter derselben wurde. Er opferte hierfür neben seinem eigenen Vermögen, das er schließlich völlig dem Jesuitenorden vermachte, dasjenige seiner Frau Laura, einer Tochter des reichen Rechtsgelehrten Joh. Ant. Battiferri, die sich als Dichterin eines gewissen Ruhmes erfreute. Die Fassade knüpft an Michelangelos Architektur der Biblioteca Laurenziana an und versöhnt mit dem trostlosen Innern. Die Kirche ist auch Grabstätte des Ammanatischen Ehepaares.

Wohl unter dem Einfluß der Jesuiten vollzieht sich ein Umschwung in der künstlerischen Anschauung des Meisters, denn wir hören, daß er in seinen letzten Lebensjahren keine unbekleideten Figuren mehr ausgeführt, ja, bedauert hätte, jemals solche gemeißelt zu haben. Glücklicherweise hatte er aber seine Hauptwerke bereits ausgeführt, so daß seine Bigotterie keinen Schaden mehr anzurichten vermochte.

In der Profanarchitektur konnten naturgemäß diese frömmelnden Neigungen keinen Raum gewinnen und so sehen wir denn auch in dem 1577 entstandenen Palazzo Ducale, jetzt della Provincia in Lucca ein verhältnismäßig kraftvolles Werk emporgerichtet, das die Ungunst der Zeiten verändert hat und doch nicht fertig werden ließ. Aber in dem vorderen Pfeilerhof läßt sich die Manier des Meisters wohl wieder erkennen.

Seine größte künstlerische Tat aber vollzog Ammanati schon vorher in Florenz. Hier harrte noch immer der Hof des Palazzo Pitti (Abb. 241) der Vollendung. Eleonore, Herzogin von Toledo, die Eigentümerin des Palastes, muß wohl durch den glänzend gelungenen, formvollendeten Bau des von Ammanati ausgeführten Ponte S. Trinità, dessen mächtige, in gefälligem Linienzug gewölbten drei Bögen wie ein Weltwunder dastanden, bestimmt worden sein, demselben Meister die Architektur des Hofs zu übertragen. Der Meister war sich wohl der Schwierigkeit seiner Aufgabe bewußt, aber er wuchs an Brunellescos Geist empor und stellte in seinem Pfeilerhof, der unübertroffenen Fassade des ersteren, ein annähernd gleich würdiges Gegenstück zur Seite. Dort wie hier spielt die Rustika eine große Rolle; während jedoch Brunellesco es vermocht hatte, ohne Säulen oder Pilaster eine allzeit bewunderte Wirkung zu erzielen, konnte Ammanati dieser Architekturglieder, die er allerdings gleichfalls rustiziert, nicht entraten. Um gleichfalls eine große Wirkung zu erzielen, stellt er alles zurück, was kleinlich erscheinen könnte. Kaum würde ein anderer Zeitgenosse diese Aufgabe

so befriedigend gelöst haben, es sei denn Michelangelo selbst, der aber um jene Zeit, sagen wir etwa um 1563, so alt war, daß er nicht mehr Zirkel und Dreieck mit völliger Sicherheit zu handhaben vermochte; während Vasari durch das, was wir an Bauten von ihm kennen, nicht bewiesen hat, daß er ein größerer Architekt als Ammanati war.

Die Stärke Giorgio Vasaris, 1511—1574, lag in seiner schriftstellerischen Arbeit. Das dem Herzog Cosimo de' Medici gewidmete Werk, das er erst auf Zureden seiner Freunde der Öffentlichkeit übergab, erschien zuerst 1550. Auf späteren Reisen ergänzte er das Material und fügte noch die Porträts der Künstler hinzu, so daß er diese erweiterte Ausgabe 1568 herausgeben konnte. Man mag die Glaubwürdigkeit dieser oder jener Angaben in Zweifel ziehen, gewiß ist, daß Vasari der Kunstforschung mit seinem Werk „Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori" einen unersetzlichen Dienst geleistet hat, dem sich nichts ähnliches an die Seite zu stellen vermag.

Daher kommt es, daß, wenn man von Vasari spricht, wir zuerst an den Künstlerbiographen denken und vergessen, daß er auch als ausführender Architekt und vielbeschäftigter Maler gewirkt hat. In Arezzo geboren, erhielt er die erste Unterweisung durch den Glasmaler Guglielmo de Marcillat. Von 1524 ab gehört er der Schule Michelangelos in Florenz an, um Maler zu werden. Als 1529 Florenz belagert wurde, hielt er sich abwechselnd in Pisa, Bologna und Arezzo auf, wo er in Rosso einen hilfsbereiten Meister fand. Zur Baukunst gelangte Vasari wie Ammanati zuerst als Festdekorateur, und zwar war er bei den entsprechenden Arbeiten beim Einzug Karls V. 1536 beschäftigt. 1538 ging er nach Rom, wohin inzwischen schon Michelangelo übergesiedelt war. Obwohl er auch nach Raffaelschen Vorbildern zeichnete und malte, sagte ihm doch die Art Michelangelos weit mehr zu und er hat diesem viele Formalien abgeguckt, so daß er als ein guter Nachahmer desselben gelten kann. Immerhin glaubte er selbst seinen eigenen Stil zu besitzen. Nach seiner eigenen Behauptung hätte er auch die Pläne zur Villa di Papa Giulio in Rom entworfen. Wir wissen aber, daß Vignola und Ammanati die Ausführung und wahrscheinlich auch am Entwurf den größten Anteil hatten. Wie letzterer sich erst freier fühlte, nachdem er sich dem Einflusse des alles überschattenden Altmeisters entzogen hatte, so auch Vasari.

In Florenz erst, in eigenem Wirkungskreise, den ihm zunächst Cosimo I. bot, fühlte er sich auf eigenen Schwingen. Dort leitet er seit 1553 als Architekt und Maler den Umbau und die innere Ausstattung des Palazzo Vecchio. Eine ehrenvolle Aufgabe fiel ihm darin zu, daß er die Florentiner Bauten Michelangelos, wie die Medi-

ceerkapelle bei S. Lorenzo und die Biblioteca Laurenziana, weiterführen durfte.

Dabei erfuhren seine architektonischen Kenntnisse eine derartige Bereicherung, daß, als er 1560 mit der Ausführung des Palazzo degli



Abb. 242. Die Uffizien in Florenz.

Uffizi (Abb. 242) betraut wurde, der an jenen Werken verwendete Formenreichtum in die neue Schöpfung unversehens mit einfloß. So als Leitmotiv die Nische an den Pfeilern des Erdgeschosses. An die Pfeiler schließen sich seitlich Pilaster an, die zwei toskanische Säulen zwischen sich lassen, so daß jedesmal eine Loggia entsteht, die in ihrer Wiederholung eine der schönsten Hallen der Spätrenaissance gezeitigt hat. Der Umstand, daß die beiden Flügel und ein Querbau in bereits vorhandenes Mauerwerk hineinkomponiert werden mußten, er auch bei der Anlage der Treppen nicht völlig frei verfügen konnte und dennoch ein ziemlich einheitliches Werk zu schaffen verstand, legt von seinem architektonischen Geschick das schönste Zeugnis ab. Der Bau wurde von Alfonso Parigi, Buontalenti u. a. vollendet.

Was Vasari an S. Stefano ai Cavalieri, Sta. Maria dell' Umiltà und im Palazzo Cavalieri in Pisa geleistet hat, ist nicht bedeutend. Origineller ist die ihm zugeschriebene Abbadia de' Casinensi in Arezzo, die ein dreischiffiges Langhaus und zwei tonnengedeckte Querschiffe aufweist, während sich über den Vierungen Kuppeln erheben. Auch die Architektur seines eigenen Hauses in seiner Vaterstadt wird gerühmt. Außerdem wird Vasari noch mit manchem Bauwerk in Arezzo in Verbindung gebracht, aber in der Regel fehlt die Beglaubigung und auch die Architektur ist zu unwesentlich, um sie an dieser Stelle aufzuführen.

Genua.

Alessi und seine Werke.

In Genua geht um die Mitte des 16. Jahrh. ein Wandel in der Architektur vor sich. Der Handel hatte die Bürger, in deren Händen die Macht lag, reich werden lassen. Der Wohlstand sollte nun auch in den Bauwerken eine sichtbare Gestalt gewinnen. Die eingeengte Lage der Stadt ließ jedoch eine Erweiterung kaum zu und so ging die Umwandlung von innen heraus vor sich. Alte Gebäude wurden niedergelegt und an deren Stelle Paläste aufgebaut. Die Terraindifferenzen wurden dabei geschickt benutzt, um jeder Anlage einen besonders reizvollen Charakter zu verleihen. Daher finden wir fast durchweg die Anlage nach perspektivischen Gesichtspunkten bevorzugt. Die Engheit der Straßen läßt die Architektur der Fassaden nicht recht zur Geltung kommen, daher wird auf sie weniger Gewicht gelegt als

auf die architektonische Gestaltung des Innern, so namentlich der Vestibüle, Treppenanlagen und Höfe.

Glücklicherweise fanden sich auch begabte Architekten, welche den Wünschen der reichen Bürgerschaft gern entgegenkamen, um sich gleichzeitig selbst dabei zu Wohlstand und dauerndem Ruhm zu verhelfen. Der hervorragendste Architekt hierunter war unzweifelhaft Galeazzo Alessi. 1512 in Perugia geboren, war er daselbst erst Schüler Giov. Batt. Caporalis, des bekannten Vitruvübersetzers, der nicht nur Architekt, sondern auch Maler war. 1536—1542 ging er mit dem Kardinal von Rimino nach Rom. So gelangte er an den päpstlichen Hof und in die Nähe Michelangelos, der gerade 1536 wieder nach Rom kam. Als 1542 Kardinal Parisani päpstlicher Legat in Perugia wurde, nahm er Alessi mit. In dieser seiner Vaterstadt vollendete Alessi alsdann die von Sangallo begonnenen Festungswerke und die päpstliche Wohnung mit Kapelle. Er beteiligte sich bei der neuen Stadtanlage, errichtete die Kirche S. Maria del Popolo, den Porticus Sant' Angelo, die Residenz des Gouverneurs, den Palazzo Antinori und den Palazzo Castiglione sul lago. Gegen 1550 geht er auf kurze Zeit nach Bologna, um Bauarbeiten, u. a. am Palazzo del Comune und der Casa Amorini auszuführen.

Als Alessi 1550 nach Genua kam, war er also bereits ein Architekt, dem ein guter Ruf vorangegangen war. Zunächst ging er an die Ausgestaltung des Hafens, durch dessen Vermittlung die Stadt reich geworden war. Deshalb wurde wohl auch diesem zuerst der architektonische Tribut gezollt. Dann machte er sich an die Anlage der Strada nuova, jetzt Garibaldi, die mit ihren zumeist von Alessi angelegten Palästen ein prachtvolles Bild gewährt, wie es in dieser Art auf dem Erdball nicht wieder vorkommt, und das in Peter Paul Rubens zuerst einen würdigen Interpreten und zuletzt in Corn. Gurlitt einen kritischen Publizisten, dem wir gern folgen, gefunden hat. Letzterer schreibt auch den bis dahin dem Giov. Batt. Castello zugewiesenen Palazzo Pallavicini oder Carrego, jetzt Cotaldi dem Alessi zu. Das Vestibül ist hier unbedeutend, dagegen sind die Arkaden und Treppenanlage von hoher Schönheit. Die Fassade hat durch den Umbau Castellos (gest. 1576) gelitten, der jedoch in der dekorativen Ausstattung des Innern eine glückliche Hand hatte. Daß aber auch Alessi nicht alles gleich gut gelang, zeigt seine Fassade zum Palazzo Spinola, deren Bemalung inzwischen erneuert worden ist. Dagegen zeigt das geräumige quadratische Vestibül, auf welches durch Vermittlung einer Loggia der gleichfalls ehedem quadratische Hof folgt, eine feine Auffassung der architektonischen Gliederung. Kaum wieder

zu erkennen ist die Alessische Bauweise in einem anderen Palazzo Spinola, jetzt Giorgio Doria, dessen spätere Veränderungen dem Palast nicht zum Vorteil gereichten; gleichwohl konnte der gute Eindruck des Grundrisses nicht ganz verwischt werden. Besonders hübsch

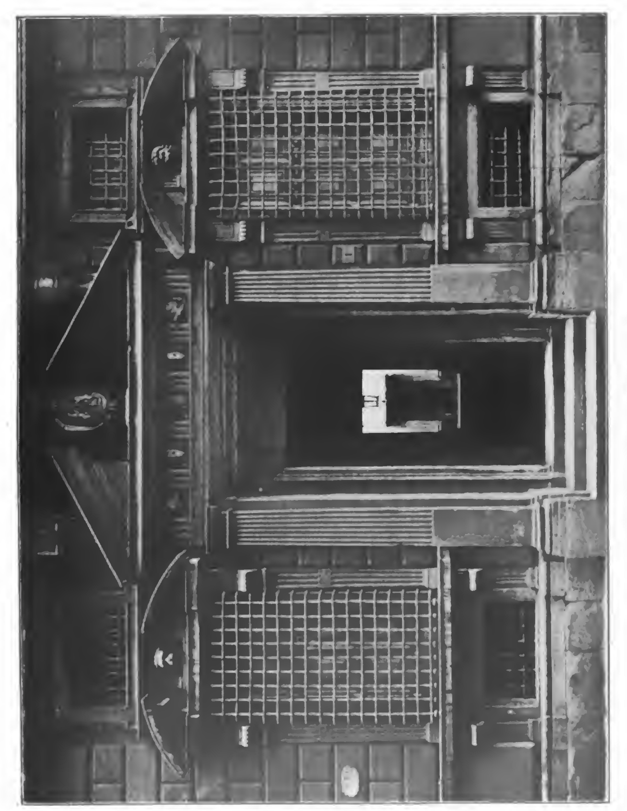


Abb. 243. Palazzo Cambiaso in Genua.

ist die Hofanlage, die auch im Palazzo Pallavicini, jetzt Cambiaso (Abb. 243), einem vortrefflich erhaltenen Bau Alessis, wiederkehrt. Die Architektur desselben besitzt, wenn man von der offenen Fensterverdachung des Erdgeschosses absieht, ziemlich strenge Formen, wie sie



Abb. 244. Palazzo Lercari in Genua.

der Vignolaschen Richtung entsprechen. Triglyphen und Metopen zieren das Portal, dessen Pilaster kanneliert sind. Auch die Behandlung des Hauptgesimses ist geradezu klassisch. So wurde diese Marmorfassade eine der tonangebenden jener Zeit. Die Disposition des Vesti-

büls, des engen Hofes und der beide verbindenden Arkaden ist auf perspektivische Wirkung hin berechnet.

Noch weiter in diesem Betracht geht die Architektur seines **Palazzo Lercari** (Abb. 244), jetzt Kasino, dessen weitgeöffnete Loggien über dem vor dem zurücktretenden Wohnhaus gelegenen Mittelbau und den dreigeschossigen, an der Straße zweigeschossigen Seiten-

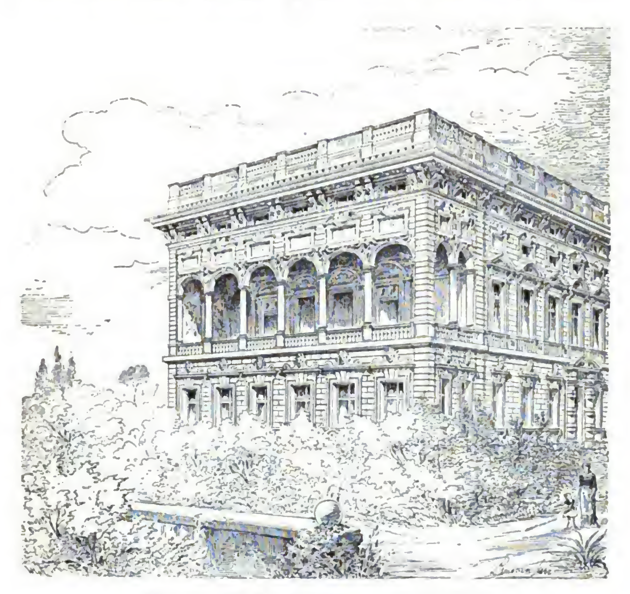


Abb. 245. Villa Paradiso bei Genua. Gesamtansicht.

bauten dem Ganzen einen ungemein malerischen Charakter verleihen. Im Hauptgebäude sind das Vestibül und die doppelarmige Freitreppe reizvoll verziert. Dieses Gebäude trägt mehr ein villenartiges Aussehen an sich. Freier natürlich konnte sich Alessis Architektur gestalten, wenn er nicht durch Terrainschwierigkeiten behindert war, also auf dem Lande in der Nähe von Genua. Wie er sich alsdann mit seiner Aufgabe abfand, zeigen

die Villa Grimaldi, jetzt Sauli, mit einem vorderen arkadengeschmückten Hof und Eckpavillons an der Vorderseite einer Loggia im ersten Geschoß des Haupttrakts; die Villa Imperiali, jetzt Scassi in S. Pier d'Arena bei Genua, einem durch herrliche Gartenkunst ver-

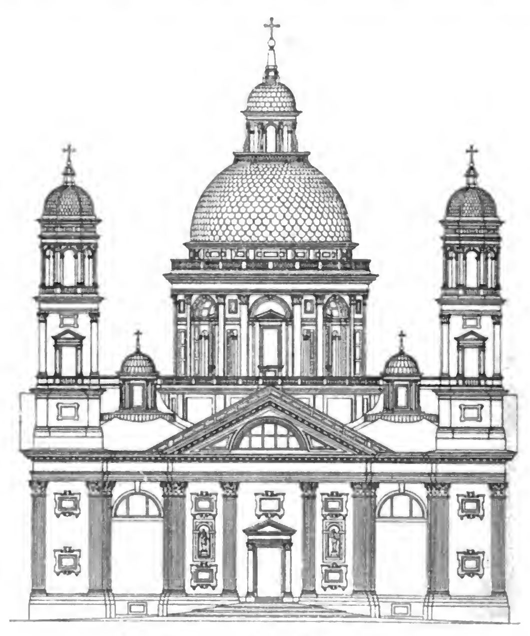


Abb. 246. S. Maria di Carignano in Genua.

schönerten architektonischen Zierstück, dessen System auch in der Villa Giustiniani, jetzt Cambiaso in San Francesco d'Albaro (Abb. 245), wiederkehrt. Frei liegt auch die herrliche Villa Pallavicini, gen. delle Perchiere, deren pilastergeschmückte lebhafte Fassade durch einen zurückliegenden Mittelbau geteilt ist. Alessische Eigenart verraten noch eine Menge Häuser, Villen und Paläste, wie de Mari,

Grimaldi, jetzt Deferrari, Doria, jetzt Jorca. Bei manchen, die erst nach Alessis Fortgange aus Genua fertiggestellt oder umgebaut wurden, ist das Bestreben vorhanden, die Plastik der Fassaden zu vernachlässigen zu Gunsten einer der Struktur widerstrebenden Malerei an denselben, sich so immer mehr von den strengen Prinzipien entfernend, in denen noch Giov. Ang. Montorsoli († 1563) den hübschen Palazzo Andrea Doria etwa seit 1529 erbaut hatte.

Als 1552 der Grundstein zu der Kirche Sta. Maria di Carignano (Abb. 246) in Genua gelegt wurde, gab es keinen größeren Architekten daselbst als Galeazzo Alessi. Die Tradition schreibt ihm denn wohl auch mit Recht die Planbildung zu. Jedenfalls hat sich der Architekt sogleich an ein großes Problem gewagt, denn er unternahm nichts weniger, wie den Michelangeloschen Zentralbauentwurf für S. Peter in die Praxis zu übersetzen: eine Hauptkuppel, vier Nebenkuppeln, von denen zwei ausgeführt wurden, und vier Ecktürme. Leider hat die Ausführung mit den Absichten Alessis nach dessen Weggange nicht genügend Schritt gehalten, denn im Detail der mit korinthischen Pilastern reich geschmückten Fassade und der Kuppelarchitektur ist arg gesündigt worden, auch erscheint das Innere farblos, wenn auch großräumig. Dies Werk stellt sich gleichwohl selbst unter den von den Nachfolgern Alessis vorgenommenen Veränderungen als eine monumentale, ja grandiose Leistung dar, die noch durch die Genua beherrschende Lage gewinnt. 1588 wurde die Kirche dem Gottesdienst zugewendet, sie hatte also eine lange Bauzeit zu bestehen. Auch beim Chor- und Kuppelbau von S. Lorenzo, dem Dom von Genua, erprobte sich Alessi als kühner Konstrukteur; es nimmt also bei der souveränen Stellung des Meisters auf dem Gebiet der damaligen Architektur kein Wunder, wenn er 1568 zum Bauleiter von S. Peter ausersehen wurde, eine Ehre, die er ablehnte.

Auch in Mailand hat Alessi hervorragende Spuren seiner Kunst hinterlassen. Es ist zu nennen der großartige Palazzo Marino, gegen 1560, für den Kaufmann, späteren Herzog von Terranuova. Abgesehen davon, daß Alessi einige bereits vorhandene Teile mit benutzen mußte, was ihn ein wenig beengte, hatte der Architekt freie Entfaltung seiner Kräfte, da weder der Raum noch die Mittel mangelten. Die Fassade beleben Pilaster und Halbsäulen, bedeutender noch erscheint der glänzend, fast überreich dekorierte Hof, in welchem Alessi sein System der Säulen, Arkaden und Loggien zur höchsten Entfaltung brachte. Den Zenit Alessischer Dekorationskunst stellt der köstliche Festsaal dar. Seine Fassade zur Mailänder Kirche St. Maria presso S. Celso erinnert zwingend an Vignolas Entwurf zu S. Petronio in Bologna.

Dort wie hier das Bestreben, eine dem Vertikalismus nachgehende glückliche Lösung zu finden. Bei derartigen Kompromissen kommt aber nicht mehr wie eine effekthaschende Kulissenarchitektur heraus,

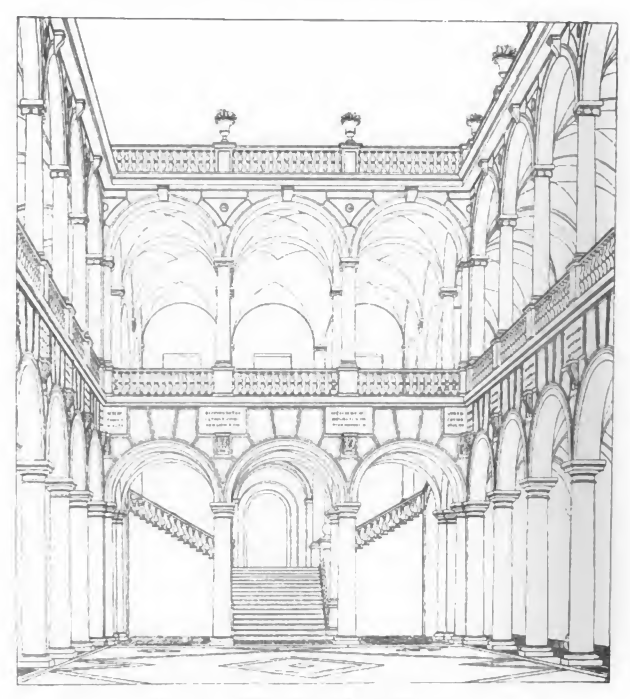


Abb. 247. Palazzo Tursi-Doria in Genua. Hof.

das mußte auch Alessi erfahren. Hübsch ist die der Fassade vorgesetzte Hallenarchitektur des Vorhofs. Wie diesen Bau vollendete Martino Bassi auch Alessis ziemlich mißratene Kirche S. Vittore al Corpo in Mailand, eine dreischiffige Anlage über lateinischem

Kreuz. Der ziemlich trostlosen Fassade steht der allzu große Reichtum in der inneren Ausstattung gegenüber.

Außer Alessi gewinnen zwei seiner Zeitgenossen in Genua unser



Abb. 248. Palazzo Tursi-Doria in Genua. Saal Tollot.

Interesse: Giov. Batt. Castello, gen. il Bergamasco, gest. 1570, und Montorsoli, die gemeinsam um 1650 am Umbau von S. Matteo beschäftigt sind. Dem ersteren allein werden zugeschrieben der deko-

rativ glänzend ausgestattete, sonst dem Pal. Spinola ganz ähnliche Palazzo Raggio, jetzt del Podestà, dessen Fassade besonders von



Abb. 249. Die Universität in Genua. Treppenhaus.

Stuckdekoration übertrieft, der mehr Alessische Gesinnung bekundende, wenngleich auch sehr reich dekorierte Palazzo Imperiali, dessen ornamental und figural bombastisch ausgestattete Fassade im Widerspruch

zur edlen Hauptgesimsbildung steht, der Palazzo Adorno, vielleicht von einem Schüler Castellos, und das Innere des Palazzo Cataldi oder Carega, dessen Vestibül noch spätere Restaurationen siegreich überstanden hat.

Nach dem Fortgange Alessis von Genua waren die Zeiten in politischer Hinsicht den stolzen Genuesen nicht günstig, auch hatte Alessi eine eigene Schule nicht hinterlassen. Nachdem wieder Ordnung und Ruhe hergestellt war, fanden sich auch wieder Bauleute ein, die vollauf zu tun hatten. Die hervorstechendste Erscheinung ist Rocco Lurago († um 1590), der Erbauer des umfangreichsten Palastes der Strada nuova, des Palazzo Tursi-Doria, jetzt Municipio. Machtvoll entfaltet sich die von Loggien flankierte, in zwei Hauptgeschossen aufgehende Fassade, im Erdgeschoß mit toskanischen Rustikapilastern, im Obergeschoß mit jonischen Pilastern dekoriert. Balustraden zieren die Brüstungen der Loggien und schließen letztere auch nach oben hin ab. Die Beziehung zur Hauptfassade stellen die rustikalen Eckpfeiler her. Dasselbe Arkadenmotiv erscheint auch bei der rhythmischen Hofarchitektur (Abb. 247), die mit die schönste in Genua ist. Prächtig fügt sich am Schluß die doppelarmig auslaufende Treppe in die Hallentektonik ein, ein geradezu berückender Zusammenklang aller Architekturglieder. So glänzend somit die Gesamtdisposition ist, so wenig Lob kann man der Durchbildung des einzelnen spenden, das Detail (Abb. 248) ist durchaus unedel und entbehrt der straffen Formulierung. Ob auch der diesem gegenüberliegende Palazzo Salvago, jetzt Serra, und der auch unter dem Namen il Rosso gehende Palazzo Brignole-Sale auf Lurago zurückgeht, kann füglich bezweifelt werden, auch kann in dem nach dem Brande von 1777 auf Grund älteren Gemäuers erbauten jetzigen Palazzo Ducale nicht mehr erkannt werden, was von seinem Erbauer Andrea Ceresola gen. Vanone herrührt.

In Genua hat auch der Florentiner Baccio Bianco (1604—1656) nennenswerte Spuren seiner Tätigkeit hinterlassen. Er erbaut für Mitglieder der Familie Balbi mehrere Paläste, auch das frühere Jesuitenkollegium, die jetzige Universität (Abb. 249), welche den schönsten Hof Genuas aufweist und deren Treppenanlage gleichfalls meisterhaft entworfen ist.

Venedig und Vicenza.

Palladio und seine Werke.

Andrea Palladio ist eine festumrissene Künstlererscheinung. In seinen Absichten steht er dem Architekten Michelangelo schroff gegenüber. Dieser benutzte die antiken Formen ganz individuell und so weit es ihm überhaupt gut schien, ihm ging über alles das freie Schaffen aus dem Vollen heraus. Die Abmessungen der Architekturglieder waren unter Michelangelos Hand nicht konstant, der Meister gab ihnen ganz nach seinem souveränen Ermessen ihr Aussehen. Anders Palladio. Er ist der Meister der strengsten Gesetzmäßigkeit. Wie Bramante und Alberti vertieft er sich in den schier unerschöpflichen Quell der Antike, die römischen Denkmäler. Mit feuriger Hingabe sucht er die Geheimnisse der alten Kunst zu erlauschen; nicht um deren eifrigster Nachbeter zu werden, nachdem er die eingehendste Kenntnis von ihnen gewonnen, sondern, um die zielbewußt erfaßten Formen in streng gesetzmäßiger Weise auf Bauten anzuwenden, wie sie die Bedürfnisse seinerzeit und deren Gesellschaft erforderten. Mit feinem Gefühl für richtige Verhältnisse verband er einen großartigen Sinn für imponierende Raumentwicklung, und darin ist er der unmittelbarste Nachfolger der altrömischen Architekten. Die Abmessungen des Amphitheaters, der Basilika des Konstantin, des Pantheons und anderer durch Raumkomposition hervorragender Bauwerke des Altertums hatten es ihm angetan, ihrem Einfluß wollte und konnte er sich auch in seinem kleinsten Werke nicht mehr entziehen. In diesem Sinne führte er die große Ordnung zur Stilisierung der Fassaden ein. Sein architektonisches Glaubensbekenntnis legte der Meister in seinem Werk „Quattro libri dell' architettura“, Vicenza 1570, nieder; so wurde er nicht nur der Lehrer ganzer Generationen, sondern aller Architekten in der Welt bis zum heutigen Tage. Das Werk hat somit einen praktischen Wert ohnegleichen erhalten und stets, wenn in der Folge die Architektur auf Abwege geraten, oder wie in den Zeiten wilden Barocks ungesunde Wege einschlagen wollte, war Palladios Buch ein Mentor auf die rechte Bahn. Man mag über den dergestalt auftretenden Klassizismus denken wie man will, daß derselbe stets erziehlich auf die Masse der Architekten gewirkt hat, wird zugegeben werden müssen.

Andrea Palladio wurde zu Vicenza am 30. Nov. 1518 geboren. Schon frühzeitig widmete er sich dem Studium der Werke des Alberti und des Vitruv, wobei er in dem architektonisch dilettierenden aber gelehrten Dichter Giangiorgio Trissino einen sachverständigen Berater

fand. Dieser nahm ihn auch wiederholt nach Rom mit. Daneben muß aber Palladio sich durch Serlios Buch auch mit den Baugewohnheiten Peruzzis vertraut gemacht haben, denn wir finden, daß er z. B. die Durchführung eines einzigen Hauptmotivs in seinen Bauten zur Richtschnur nimmt und dies tat Peruzzi auch und Serlio gibt davon eine Mehrheit von Belägen. Palladio war aber insofern günstiger gestellt als Peruzzi, als er meist seine Werke unbeengt von anderen Bauten in die Erscheinung treten lassen konnte. Wichtiger jedoch als das Studium der Fachliteratur, dem er sich, wie er selbst versichert, emsig hingab, war für ihn die Kenntnis der Denkmäler selbst; er betont: „auf den Reisen spürte ich den Resten alter Gebäude nach, die den Unbilden der Zeit und den Barbaren widerstanden haben, und als ich sie viel wichtiger fand, als ich je erwartet, fing ich an mit höchstem Fleiß sie in all' ihren Teilen auf das Genaueste zu messen. Das Resultat war, daß ich einsehen lernte, daß alles wohl berechnet und mit feinem Sinn für Verhältnisse gedacht war. So bin ich nicht einmal, sondern wiederholt in den verschiedensten Teilen Italiens und des Auslandes gewesen, um genau jene Werke zu studieren und zu zeichnen". Palladio verstand es aber auch, ebenso geistvoll zu bauen wie sich literarisch zu betätigen, und hat damit keinen geringeren wie Goethe begeistert, der sich nur ungern von Vicenza entfernte. Nachdem er in seiner italienischen Reisebeschreibung Palladio einen recht innerlichen und von innen heraus großen Menschen genannt hat, fährt er fort: „Es ist wirklich etwas Göttliches in seinen Anlagen, völlig wie die Forca des großen Dichters, der aus Wahrheit und Lüge ein Drittes bildet, das uns bezaubert."

Durch Palladio wurde das kleine Vicenza die Stadt der Paläste, in deren Schatten auch der heutige Wanderer einen Hauch der großen Zeit der Renaissance empfindet. Der Umstand, daß Palladio 1545 zum Bau der Basilika in Vicenza (Abb. 250) zugezogen wurde, läßt voraussetzen, daß er sich bereits als Architekt einen Namen gemacht haben muß. Wir wissen jedoch nur, daß er 1540 den Palazzo de' Godi zu Lonedo gebaut hat und als ganz junger Mensch am Palazzo Cricoli seines Gönners Trissino beschäftigt gewesen ist. Wie dem auch sei, 1548 wird sein Projekt für den Ausbau der gotischen und baufälligen alten Basilika gegen den Plan Giulio Romanos und den alten gotischen Entwurf zur Ausführung bestimmt. An dem Werk hat er sein ganzes Leben lang mit Unterbrechungen gearbeitet, vollendet hat er es jedoch nicht mehr, da das Jahr 1614 als Datum der Fertigstellung gilt. Dieser erste große Bau Palladios ist ein glänzender Wurf von höchster künstlerischer Konzeption, in welcher die Architektur als Selbstzweck er-



Abb. 250. Die Basilika in Vicenza.

scheint. Sie wirkt durch sich allein ohne ornamentale Zutaten. Dahin ging überhaupt der große Zug von Palladios architektonischer Gesinnung, im Gegensatz zu den Barockkünstlern, welche das Tektonische nur mehr als Fessel empfanden und sich in Schwingungen, Ornamenten und figürlichen Wendungen nicht genug tun konnten. Dabei ist das Leitmotiv bei der Basilika so ungemein einfach: in beiden Geschossen erscheint unten die dorische, oben die jonische große Ordnung in der Form von Halbsäulen samt Gebälk und Balustradenabschluß. Zwischen die derart architektonisch ausgeschmückten Pfeiler stellt Palladio kleinere, im unteren Geschoß dorische, im oberen jonische, gekuppelte Säulen, die durch Vermittlung eines bis zum Pfeiler reichenden Gebälkstücks (Architrav) jedesmal einen Bogen aufnehmen, dessen Zwickel durch



Abb. 251. Villa Rotonda in Vicenza.

oculi durchbrochen sind. Dieses reizvolle Motiv ist in der Folge unzählige Male wiederholt worden und entzückt stets wieder von neuem. Durch die Wiederholung des Motivs an allen Seiten entsteht eben jener grandiose Wohllaut der Linien, der noch auf keinen Beschauer des herrlichen Werks seine Wirkung verfehlt hat. Über die mangelhafte Behandlung des Details täuscht die glänzende Komposition hinweg.

In seinem 1556 ausgeführten Palazzo Marcantone Tiene schließt er sich an Sanmicheli an, indem er auf einen rustizierten Unterbau eine Säulenordnung setzt, die sich allerdings durch hübsche Verhältnisse auszeichnet, gerade wie die Säulenhalle im Hof vollendet gedacht ist. Man kann überhaupt bei Palladios Palästen zwei Klassen unterscheiden: die eine mit durch beide Geschosse durchgeführter Säulenordnung, die

andere mit Ordnungen in jedem Geschoß. In letzterem Betracht steht obenan der heute als städtisches Museum benutzte Palazzo Chieregati von 1566 mit offenen Säulenhallen in beiden Stockwerken. Des-

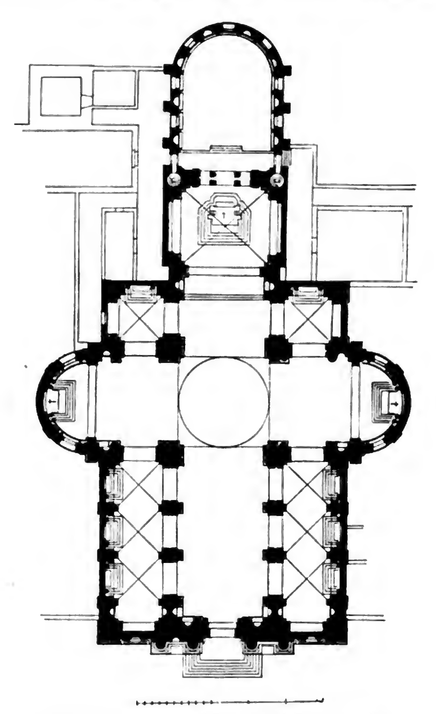


Abb. 252. S. Giorgio Maggiore in Venedig. Grundriß.

gleichen zeigt der 1570 erbaute Palazzo Barbarano zwei Ordnungen, deren Wirkung durch die reiche Stuckdekoration der Wandflächen wesentlich beeinflußt wird. Der Palast hat sichtlich das Vorbild für Scamozzis Procurazien in Venedig abgegeben. Auch der Palazzo

Orazio Porto gehört in diese Klasse, während der Palazzo Giulio Porto, der allzu sehr stuckierte Palazzo del Capitano, 1571, und der ältere, von 1566 stammende Palazzo Valmarano eine einzige, beide Geschosse umfassende Ordnung aufweisen. Im Villenbau hält sich Palladio eigentümlicherweise mehr noch wie in den städtischen Gebäuden, denen er namentlich in der letzten Zeit eine schmuckreichere Folie gab, lediglich an reine Architekturgebung. So erscheinen die Villen Trissino in Cricoli, Sarego in Collognero la Miga und San Sofia und das bedeutendste Werk dieser Gattung, die Villa Rotonda (Abb. 251) bei Vicenza, die er für den Marchese Capra erbaute. Einem kuppelgekrönten, sich in einem Haupt- und zwei Nebengeschossen über quadratischem Grundriß erhebenden Kern legen sich an den vier Seiten jonische Giebelarchitekturen vor. Auch dieses Motiv fand in der Folge geteilt oder im ganzen eine Menge Nachahmer, denen wir es zuschreiben müssen, wenn wir den Gedanken heute etwas vulgär finden.

Handelte es sich um Ausführungen von Festdekorationen und Anlagen vorübergehenden Charakters, so versagte er auch da seine Hilfe nicht. Bei solcher Gelegenheit mag er den dem Titusbogen ähnlichen Triumphbogen nach Monte Barsio zu ausgeführt haben, der somit Zeugnis von seiner Befähigung auch nach dieser Richtung hin ablegt. Vorübergehend hatte er auch provisorische Theateranlagen auszuführen, die als Vorstudien zu dem berühmten, in Vicenza ausgeführten Teatro Olympico gelten können. Er legte darin die Früchte seiner Forschungen über den antiken Theaterbau nieder.

Während der Profanbau derart in Vicenza die köstlichsten Früchte zeitigt, steht der Kirchenbau Palladios in Venedig nicht wesentlich zurück, ja, was Michele Sanmicheli und Jacopo Sansovino im venetianischen Kirchenbau geleistet haben, tritt völlig gegen die hier in Betracht kommenden Schöpfungen Andrea Palladios zurück. Auf San Giorgio Maggiore folgte sein herrlichster Kirchenbau „il Redentore“, sowie S. Francesco della Vigna und S. Lucia. Der Bau der Benediktinerkirche San Giorgio Maggiore (Abb. 252) begann 1560 in der Form einer gewölbten dreischiffigen Pfeilerbasilika. Das Querhaus ist an den kürzeren Seiten durch Altarapsiden erweitert, in der Längsrichtung schließt sich ein Quadrat mit dem Hochaltar an, von dem aus eine durchbrochene Wand einen Blick in den Mönchschor gewährt. Halbsäulen und Pilaster der Kompositordnung, Arkaden, Nischen sowie Kuppelbildung vereinigen sich zu großartiger Wirkung (Abb. 253). Die innere Gestaltung wiederspiegelt sich in der Dreiteilung der Fassade, die den Palladiotypus kundgibt. Eine einzige Säulenordnung bildet das leitende Motiv

und zwar die korinthische Ordnung, welche sich im Mittelteil auf Postamente aufsetzt. Die Nischenbildung versteht sich bei einem Palladianischen Bau sozusagen von selbst. Dieselben oder doch ähnliche Elemente sind



Abb. 253. San Giorgio Maggiore in Venedig. Ansicht des Innern gegen den Chor.

auch bei der Fassadenbildung des 1534 durch Sansovino begonnenen, aber 1568 von Palladio fortgeführten Baues der Kirche San Francesco



Abb. 254. Kirche del Redentore in Venedig.

della Vigna angewandt und in höchster Vollendung bei il Redentore (Abb. 254), dem Meisterwerk des Künstlers. Die Formen treten

hier in großer Reinheit auf, die Gesamtdisposition im Innern und Äußern erscheint ungemein harmonisch. Die Kuppelbildung erhöht noch die

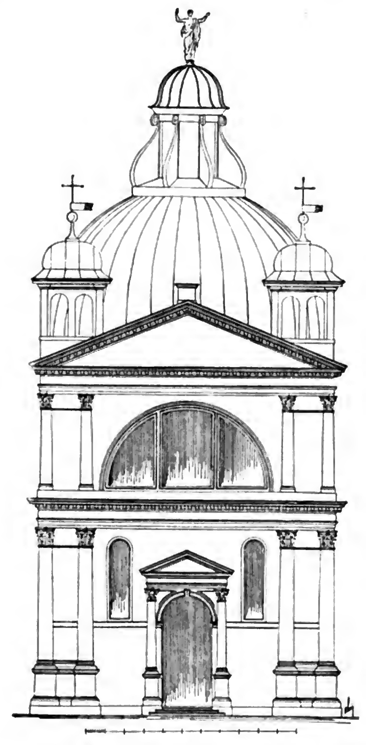


Abb. 255. Kirche delle Zitelle in Venedig. Ansicht der Vorderfront.

monumentale Wirkung. Das Langhaus mit den ansprechenden Seitenkapellen und die Vierung mit ihren Konchen geben ein Gesamtbild von

eigenartiger Größe. Als Stiftungsjahr ist 1576 bekannt. Über einem mäßig hohen Unterbau, dem eine Freitreppe fast in gleicher Breite vorgelegt ist, erhebt sich eine dem Mittelschiff entsprechende viersäulige Tempelfront. Die mittleren korinthischen Halbsäulen geben den erweiterten Rahmen für die gleichfalls giebel- und säulengeschmückte Portalarchitektur ab. Der Raum bis zu den Eckpilastern zeigt Nischen in architektonischem Abschluß. An diesen Mittelbau legen sich beiderseits pilastergezierte Halbgiebel-Aufbauten als Ausdruck der Kapellenschiffe.

Nach den Plänen des Meisters wurden noch nach seinem Tode die beiden kleinen Kirchen delle Zitelle (Abb. 255) und Sta. Lucia in Venedig ausgeführt. Der Bau der ersteren, die sich ganz in der Nähe des Redentore befindet, begann 1586 nach etwas verändertem Entwurf. Das ungeteilte quadratische Innere mit abgewalmten Ecken zeigt die korinthische Ordnung in Pilastern und Halbsäulen. Dieselbe Ordnung kehrt als Leitmotiv der in zwei Geschossen aufsteigenden Fassade wieder, über deren Giebel sich die von zwei kleinen Türmchen flankierte Kuppel erhebt. Die Lanterne ist von den üblichen Voluten begleitet. Die Zweigeschossigkeit der Fassade gehört nicht zu den palladianischen Eigentümlichkeiten. Noch später, 1609, wird Sta. Lucias Innenraum — die Fassade blieb überhaupt unvollendet — ausgeführt. Derselbe hat zwei Geschosse, die sich unten jonisch, oben korinthisch aufbauen. Auf das Gesims setzt sich die Tonne auf, welche den länglichen Raum überspannt. Die Wirkung ist vornehm und geradezu vollendet.

Als Palladio am 19. August 1580 starb, hinterließ er vier große Bauten, das Teatro Olympico, die Basilika, S. Giorgio und il Redentore unvollendet, die Ausführung vieler seiner Pläne war überhaupt noch nicht in Angriff genommen. Welchen Umfang seine zeichnerische Tätigkeit angenommen hatte, und weshalb allein schon sein Beiname als „Raffael der Architektur" wohlverdient erscheint, zeigt die Sammlung von palladianischen Aufnahmen und Entwürfen im Museum in Vicenza und die des Herzogs von Devonshire in Chiswick, die nicht weniger als 250 Blatt beträgt.

Neben den Entwürfen zu ausgeführten Werken sind solche zu sehen, die, nicht weniger bemerkenswert, zeigen, wie sich der Meister mit Bauaufgaben abfand, die nicht so am Wege lagen. Deshalb ist besonders sein Projekt zur Rialtobrücke in Venedig interessant, die er sich als ein Prunkstück sondergleichen dachte. Wohl ordnete auch er Verkaufsbuden an, aber nicht einreihig, sondern in drei Bahnen, was natürlich noch mehr Anregung zum Verkehr gegeben hätte. Da sehen wir seine Zeichnung zur Fassade von S. Petronio in Bologna

und zur Scuola di Misericordia, die ausgeführt den älteren Beispielen an Großartigkeit durchaus in nichts nachgegeben hätte.

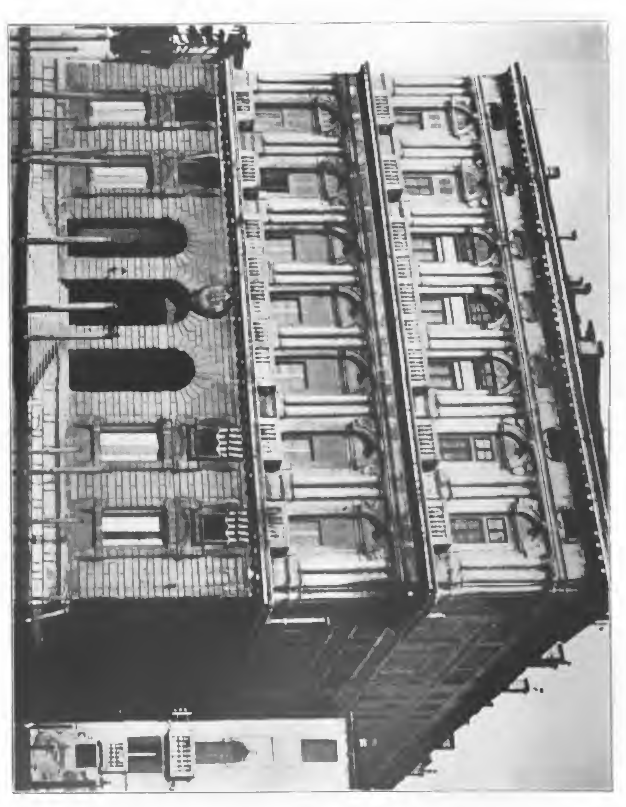


Abb. 256. Palazzo Corner della Cà grande in Venedig.

Die geistige Erbschaft, z. T. auch als Bauleiter an den unfertigen Gebäuden Palladios trat Vincenzo Scamozzi, 1552—1616, an. Auch

er ist Architekturschriftsteller. Er übersetzt den Vitruvius und wurde sehr bekannt durch sein 1615 erschienenes Werk „Idea dell' architettura universale". Als Architekt ist er Eklektiker, ohne daß er es je hat zugeben wollen, und als er daran geht, eine neue, die sechste Säulenordnung zu schaffen, mißglückt dieser Versuch, wie jeder andere, der seitdem noch von anderer Seite gemacht worden ist.

In seinen Bauten lehnt er sich bald an Palladio, bald an Sansovino an, oder er verarbeitet die anderswo hergenommenen Motive zu eigenen Werken, die jedenfalls Scamozzis hervorragenden Formsinn und feines Gefühl für künstlerische Dinge verraten. So verstand er in Venedig die Procurazie nuove, obwohl er an die Architektur der Biblioteca gebunden war, zu einer beachtenswerten Bauerscheinung zu gestalten. Die Länge des Baues veranlaßte ihn zur Erhöhung um ein Stockwerk, damit ein ungefähres Verhältnis zu stande komme. Die Langeweile ganz aus diesem Architekturwerk zu vertreiben, vermochte er leider nicht.

Sein bedeutendstes Gebäude in Vicenza ist der Palazzo Trissino, jetzt Porto am Corso. Der Bau begann 1588 und wurde erst 1662 mit der Fassade, welcher das Original des Meisters zu Grunde lag, vollendet. Eine ähnliche Grundrißanlage zeigt der Palazzo Corner della Cà grande (Abb. 256) in Venedig, welcher Bau denn auch tatsächlich mit dem Namen Scamozzis in Verbindung gebracht wird, wie auch der Palazzo Pisani am Campo S. Stefano namentlich in seinen, den kleinen Hof umgebenden Teilen auf Scamozzi als Architekten hinweist.

Auch sonst werden dem Künstler eine Anzahl Paläste, Villen und Häuser in Venedig zugeschrieben. 1588 ging er mit dem Senator Pietro Duodo nach Deutschland und Polen.

Für den Salzburger Dom entwarf er 1606 einen leider nicht ausgeführten Plan über lateinischem Kreuz, in welchem wir die großen Kirchenbaugedanken der Renaissance wiederfinden.

Barock und Klassizismus.

Allgemeines.

Zu Ende des 16. Jahrhunderts schon macht sich in den katholischen Ländern, zumal in Italien, im Gegensatz zur puritanischen Einfachheit des Protestantismus das Streben nach großartiger, ja pompöser Entfaltung der Pracht in den Kirchen geltend. Man war bemüht, mehr auf die Sinne zu wirken, da die dogmatischen Grundsätze des Katholizismus den Verstand nicht gefangen nehmen konnten. Der sinnverwirrende Weihrauch des Papismus hat noch zu allen Zeiten seine Schuldigkeit getan. Rom steht dabei im Vordergrunde des Interesses. Papst Paul V. schien dem Katholizismus zu einem Siegeszuge zu verhelfen, wenigstens verbreitete er um sich herum einen blendenden Glanz, der seine Wirkung auf Fürsten und Völker kaum verfehlte. Seinem Prachtsinn entsprach die Sucht der Architekten nach dem Effektvollen. Man schafft aus dem Vollen heraus; selbst die Formen der Architektur, auch die konstruktiven Teile, werden in dekorativem Sinne verwendet, dagegen das Detail vernachlässigt, so daß darin eine Entartung eintreten mußte. Ein System, wie Serlio, Palladio und Vignola aufgestellt hatten, wird nicht mehr anerkannt, man betrachtete dasselbe nur als Fesseln. Im Gegensatz dazu geht man sichtlich darauf aus, die ungeheuerlichsten Formen zu schaffen. Geniale Baumeister erreichen damit nicht selten den Ausdruck malerischer Schönheit, technisch minderwertige Nachbeter haben jedoch nur Bizarrerien geschaffen.

Wichtig ist, daß nicht nur Wert auf die Ausgestaltung des Innern, sondern in mindestens gleichem Maße auch auf die äußere Gestalt gelegt wird. Daher gewinnen die Fassaden von vornherein das Interesse des Architekten wie des Beschauers, den ersterer zu überraschen sucht. Diesem Zweck dienen die Häufung und Vermehrung der Glieder. Die Gesimse laden erheblich aus, sie werden verkröpft und durchbrochen. Die Kurve spielt namentlich in der Fassadenentwicklung eine große Rolle. Durch all das wird eine interessante und kräftige Schattenwirkung erzielt. Nicht selten erfolgt ein Rückschlag zu

strengerer Formbehandlung, Bestrebungen, die wir unter dem Namen des besonders von Palladio hergeholten Klassizismus verzeichnen, während der Barockstil als solcher in Michelangelo seinen Urheber sucht. Als Zeit, während welcher diese Bestrebungen geltend bleiben, kann die Zeit von dem 1590 erfolgten Tode Sixtus V. an bis ins 18. Jahrhundert hinein angenommen werden.

Denkmäler.

Schon eine Anzahl der Künstler der Spätrenaissance steckt wenigstens teilweise im Barock. Ich nenne nur einige Hauptmeister wie Giacomo della Porta, Domenico und Giovanni Fontana sowie Bernardo Buontalenti, 1536—1608, welcher letzterer sich bereits derartige Übergriffe erlaubt, daß wir ihn völlig hierher übernehmen. Schon seine Schöpfung der an Stelle von den Seitenfaschen, von der Mitte aus aufsteigenden Volutenverdachung charakterisiert ihn auf den ersten Blick als Barockkünstler, wenn er auch im übrigen an einer etwa der des Ammanati entsprechenden Formgebung festhält. Deshalb könnte sein Casino S. Marco (Abb. 257) zu Florenz, von 1576, mit seinem rustikalen Portal, den Ortsteinen, den ordentlichen Spitz- und Rundgiebelverdachungen über den Fenstern, dem puritanischen Hauptgesims zwar noch als zur Spätrenaissance gehörig betrachtet werden, ebenso wie der aus dem Jahre 1565 stammende Palazzo Riccardi, jetzt Manelli, in Florenz, während das Casino Mediceo und der Palazzo Nonfinito daselbst, den ins barocke Lager übergegangenen Architekten verraten. Von letzterem Palaste kommt hier nur das Erdgeschoß in Betracht, da der Grundriß und die Architektur des Obergeschosses auf von Scamozzi gegebenen Grundlagen zurückzugehen scheinen. Über dem wuchtig gestalteten Hauptportal wird im Mittelteil des Obergeschosses das Palladiomotiv sichtbar. In Pisa und Pistoja wimmelt es von Bauten, die den Charakter des Buontalenti oder seines Anhanges tragen. In den Villen des Meisters verrät sich ein durchaus malerischer Charakter, wie die Villa della Petroja bei Florenz u. a. beweisen. Als Kirchenbauer imponiert er weniger. Was er am Äußern von S. Trinità (Abb. 258) in Florenz, 1570, geleistet, kann nicht befriedigen und im Innern jagt er zu sehr nach auffälligen Effekten, so daß man nicht zu ruhiger Betrachtung desselben gelangt. Es fehlt der Ernst, der mit Recht als für den Kirchenbau erforderlich gilt. Buontalenti gab auch dem Theaterbau Anregung. Nachdem

Palladio sein Teatro Olympico in Vicenza und Giambattista Alcotti, 1618 sein Teatro Farnese in Parma (Abb. 259) begründet, Scamozzi und Serlio sich literarisch zum Gegenstande geäußert hatten, ging



Abb. 257. Casino S. Marco zu Florenz.

Buontalenti daran, das Theater hinter den Uffizien zu bauen, das dann von Giulio Parigi und Agost. Migliori fertiggestellt wurde. Der Bau war für seine Zeit geradezu mustergültig.

Daneben schaffen in ihrer Art Giovanni Antonio Dosio, geboren 1533, der Erbauer des Palazzo Larderel, 1550, und des Palazzo Arcivescovale, 1573, worin er sich als Schüler des Ammanati zu erkennen gibt, ferner Giov. da Bologna, 1524—1608, welcher auch seinen Architekturwerken, wie der Kapelle S. Antonio in S. Marco, einen mehr plastischen Geist zuträgt. Völlig grotesk aber wirkt die Architektur, wenn sie Maler wie Federigo Zucchero zu beeinflussen

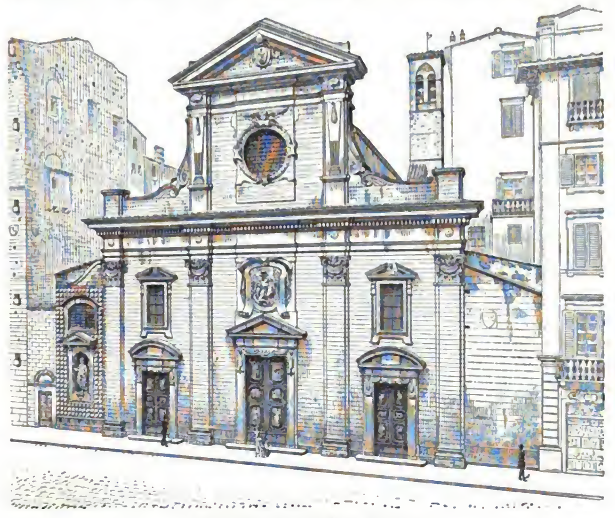


Abb. 258. St. Trinità zu Florenz.

suchen. Man hat von dieser Art genug, wenn man das Tor seines Hauses in Rom betrachtet, wo eine Teufelsfratze mit in die Architekturentwickelung hineingezogen ist.

Mehr in den Schranken architektonischer Gesetze hält sich der Maler Luigi Cardi gen. Cigoli, 1559—1613, der seine Schmuckgebung nur an Portale und Fenster heftet, wodurch seine Bauten wie der Palazzo Renuccini in Florenz einen recht vornehmen Charakter erhalten; in Rom entsteht nach seinem Entwurf der Palazzo Madama, jetzt dei Senatori, wo noch die rustizierte Ecklösung hinzukommt.

Bei Ausgestaltung des Hofes im Palazzo Nonfinito in Florenz hält Cigoli auch auf angemessene Wandflächenbehandlung, wozu er sich des einfachen Mittels der Lisenen bedient. Im Erdgeschoß gibt er Hallen auf toskanischen Säulen.

Im Gegensatz zu Cigoli kann sich Matteo Nigetti in seinem Hauptbau, der Cappella dei Principi (Abb. 260) bei S. Lorenzo in Florenz im Ornament nicht genug tun, dasselbe überwuchert im Innern geradezu alle Teile. Giulio Parigi hatte einen Sohn Alfonso, der sich an Brunellesco bildete, indem er die beiden Seitenflügel am Palazzo Pitti anbaute; auch sein selbständiges Werk, der Palazzo Scarlatti in Florenz ist sehr beachtenswert. Ihm oder seinem Vater ist die Architektur des Palazzo Mariani in Florenz zuzuschreiben.

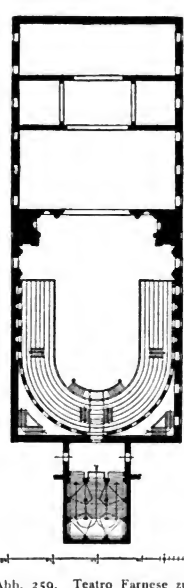


Abb. 259. Teatro Farnese zu Parma. Grundriß.

Buontalenti war nicht nur ein eifriger ausführender Architekt, er unterhielt auch eine sehr besuchte Architekturschule. So nimmt es dann nicht Wunder, wenn wir seiner Richtung auch sonst in Toskana und darüber hinaus begegnen. Lucca, Pistoja, Pisa, Arezzo, Livorno, dies auch mit einer 1581 bis 1603 erbauten Synagoge, bieten eine Mehrzahl von Beweisen hierfür. Selbst Oberitalien konnte sich diesem Einflusse nicht entziehen, wie u. a. der Palazzo Elvetico des Fabio Mangone in Mailand, der Palazzo Bentivoglio des Giambatt. Falcetti und die Zecca in Bologna darlegen.

Auch Baccio di Bartolomeo Bianco, 1604—1656, verdankt dem Buontalenti wesentliche Anregungen. Er wird nach Alessi ein Hauptmeister genuesischer Architektur, wobei er den Balbi seine besten Aufträge verdankt. So errichtet er den später von Corradi vergrößerten Palazzo Balbi-Senarega, der bei einfachster Fassadengestaltung, in der die Fenster nicht den geringsten Faschenansatz zeigen, eine prachtvolle Treppen- und Hofanlage mit hübschem Durchblick zeigt. Dieselbe Nüchternheit in der Fassade ist bei dem gleichfalls dem Baccio zugeschriebenen Palazzo Balbi-Durazzo (Abb. 261) wahrzunehmen; nur das Portal, der Balkon und das Haupt-

gesims erfahren eine ornamentale Behandlung. Der Wert liegt hier mehr in der Komposition, in welche seitlich je eine Loggia mit hineinbezogen worden ist. Hinter dem Unterbau verbirgt sich ein niedriges Erdgeschoß mit Mezzaninfenstern, die sich auch über jedem der beiden folgenden Geschosse zeigen. Vestibül und Hof erinnern an die hübschen Anlagen Alessis, dessen System auch bei dem berühmten Gebäude des ehemaligen Jesuitenstifts, seit 1782 Universität, Pate gestanden

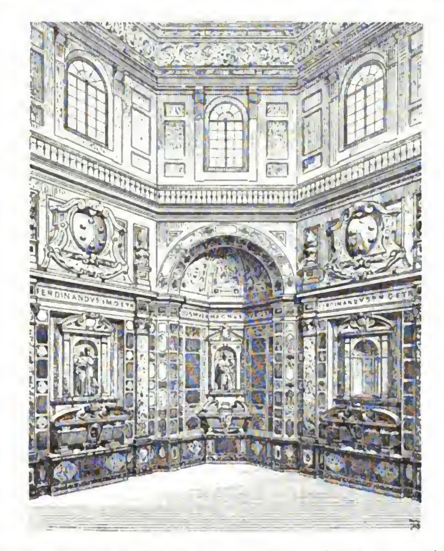


Abb. 260. Cappella dei Principi bei S. Lorenzo in Florenz. Innenansicht.

hat. Wohl erscheint die Treppe selbst nicht in der gewohnten und auch beim Palazzo Durazzo durchgeführten ganzen Breite des Vestibüls, wodurch sie etwas Kleinliches erhält, aber der Blick wird mehr durch die als Anfänger dienenden prächtigen Marmorlöwen gefangen genommen, so daß die Balustraden einen würdigen und zugleich interessanten Abschluß erhalten. Die bis ins Vestibül durchgeführten Hallen machen den Hof zu dem großartigsten in ganz Genua, wobei noch der

vortreffliche perspektivische Blick auf die im Hintergrunde emporführenden Haupttreppen mitspricht. Die Hallen-Bogen des 13 m breiten



Abb. 261. Pal. Balbi-Durazzo zu Genua. Ursprüngliche Fassade.

und 23 m langen Hofes setzen sich durch Gebälkvermittlung auf die so gekuppelten marmornen Säulen. „Alles atmet Freiheit, Luft, Licht



Abb. 262. Villa Paradiso in S. Francesco d'Albaro in Genua. Teilansicht.

und Sonnenschein; freier hebt sich in diesem Tempel der Wissenschaft die Brust als in den wieder Mode gewordenen dumpfen, klösterlich angehauchten Hallen neuzeitlicher Bauten gleicher Bestimmung." (Durm.) Leider entsprechen die Fassaden nicht der mächtigen Hofarchitektur

und die Ausführung des ganzen Baues nicht einer soliden Technik, weshalb denn auch schon manches, wie z. B. die Säulen aus dem Lot getreten ist. Wie in diesen Hallen fehlt auch in denen des Palazzo Durazzo eine sichtbare Verankerung, was Wunder, wenn die Säulen der Loggien auch hier den Versuch des Wanderns gemacht und die Decken Risse bekommen haben.

Florentiner Einfluß verrät sich in der zierlich durchgebildeten Villa Paradiso (Abb. 262), in S. Francesco d'Albaro bei Genua. Über dem hohen Untergeschoß öffnet sich in der Hauptfassade eine zwischen rustikalen Eckpfeilern eingeschlossene luftige Loggia in sechs Bogen, während die Tiefe sich auf zwei Bogen beschränkt. Leider drücken die Mezzaninblenden zu sehr die Scheitel der Bogen. Das Hauptgesims ladet kräftig aus, darüber bildet die Balustrade einen harmonischen Abschluß.

In Venedig erfolgt nach Palladios und Scamozzis hervorragender Schaffenszeit so etwas wie eine Reaktion, denn wir hören nicht, daß ein bedeutender Meister des letzteren Erbschaft angetreten hätte. Ein wirklich namhafter Architekt ist erst der Venezianer Baldassare Longhena, um 1604—1682, der sich wohl nach den genannten Meistern gebildet, aber sich zugleich auch Sanmichelis scharfe Profilzeichnung angeeignet hatte. Dazu kommt sein unleugbarer plastischer Sinn, der so mächtig war, daß er darin ein echter Barockkünstler wurde. Während er nämlich in der Architektur einer strengeren Richtung huldigt, trägt er im Ornament der neu aufstrebenden Richtung völlig Rechnung.

Noch in jungen Jahren erhielt er 1531 den Auftrag zum Bau der prachtvollsten neueren Kirche Venedigs Sta Maria della Salute. Der Grundriß stellt sich als eine Weiterbildung von Palladios Kirchenbauprinzipien dar, er ist außerordentlich kunstvoll wie übersichtlich. An sechs Seiten des Oktogons schließen sich rechteckige Kapellen an, eine Seite führt nach dem saalartigen Anbau, die gegenüberliegende enthält das nach dem Kanal gerichtete Portal. Das Innere (Abb. 263) bietet hübsche Durchblicke, wenn auch nicht vollendete Raumwirkung. Der Aufbau gestaltet sich, namentlich von der Kanalseite (Abb. 264) aus, geradezu überwältigend. Für den technisch gebildeten Kenner aber tritt eine gewisse Beschwichtigung aufwallender Bewunderung ein bei dem Gedanken, daß die außen runde, innen achteckige Kuppel nur in Holz hergestellt ist. Die Laterne bildet einen sehr ansprechenden Abschluß. Die kühn gebildeten Voluten, welche von den Außenmauern zur Kuppel hinaufsteigen, wirken ebenso als Streben, wie die Seitenkapellen. In der Portalbildung setzen sich die vier korinthischen Halbsäulen, über deren mittleren sich ein Giebel zeigt, auf hohe



Abb. 263. S. Maria della Salute in Venedig. Ansicht des Inneren.

Postamente. Auch sonst ist der korinthische Stil bei Säulen und Pilastern außen und innen bevorzugt.



Abb. 264. Santa Maria della Salute in Venedig. Vorderfront.

In anderen Werken entfernt sich Longhena mehr und mehr von der palladianischen Schlichtheit, so in Sta Giustina, im Ospedaletto, in der Sta Maria ai Scalzi, 1646, einer pompösen, überladenen Langhauskirche von ganz eigenartiger Grundrißgestaltung. Prunkvoll ist auch die von Giuseppe Sardi konzipierte Fassade, die unter Benutzung gekuppelter Kompositasäulen sich in zwei Stockwerken aufbaut und mit Segmentgiebel und figurengeschmücktem Dreiecksgiebel darüber abschließt. Das obere Geschoß erstreckt sich nur über vier Säulenpaare; die Vermittelung zum unteren Geschoß übernehmen dekorative Mißbildungen.

Der übersprudelnde Reichtum seines dekorativen Vermögens kommt besonders auch in seinen Palästen zum Ausdruck. Weniger am Palazzo Battaglia und Palazzo Rezzonico, als im Palazzo Pesaro am Kanal. Bei des letzteren Fassade setzen sich auf den in horizontaler Richtung zweigeteilten gequaderten Unterbau zwei mächtige Arkadengeschosse mit reicher Säulenarchitektur unter Verwendung des Palladiomotivs.

Bei weitem mehr als an der Scalzifassade ließ Sardi seiner Phantasie an der Fassade von Sta Maria Zobenigo, 1683, die Zügel schießen. Er wird in diesem Betracht in Venedig nur noch von Domenico Rossi übertroffen, der in der Jesuitenkirche Sta Maria die im Gesù niedergelegten Gedanken auf venezianischen Boden überträgt. Dies bekundet auf den ersten Blick der langgestreckte Grundriß mit den seitlichen Kapellen. Im Palastbau schließt er sich, wie der Palazzo Corner della Regina zeigt, den Prinzipien des Longhena an.

Während Buontalenti und seine Schüler in Florenz und Genua im Sinne der neuen Richtung wirken, beherrscht das Bauwesen in Rom Carlo Maderna, 1556—1629, dessen Anteil am Bau von S. Peter wir schon besprochen haben. Maderna war in die praktische Schule seines Oheims Domenico Fontana gegangen. Von diesem lernte er die Überwindung technischer Schwierigkeiten. Als Clemens VIII. Papst wurde, zog er auch den ihm schon von seiner Kardinalszeit her bekannten Maderna an seinen Hof und übertrug ihm die Stellung Fontanas. Ebenso wie der Oheim bewährte sich der Neffe.

Zu den Obliegenheiten Madernas gehörte zunächst die Vollendung bereits begonnener Bauwerke, wie S. Giacomo degli Incurabili, wo er Chor und Fassade hinzufügte, S. Giovanni de' Fiorentini, wo ihm der Bau des Chors und der Kuppel zufiel. Von 1595—1603 führte er die anmutige Fassade der Kirche Sta Susanna aus, die nur nicht als Abschluß des Giebels eine absteigende Balustradenattika haben dürfte. Durch die Anhäufung der Glieder, das Vorrücken einiger Teile wird nicht nur eine kräftige Schattenwirkung, sondern auch eine

perspektivische Scheinvergrößerung erzielt. Die Vermittelung der Architektur in beiden Geschossen wird von Voluten übernommen. Eine Abstufung in der Wertbemessung der Geschosse erfolgt auch dadurch, daß unten korinthische Halbsäulen, oben ebensolche Pilaster angeordnet sind. Von seiner Beteiligung am Palazzo Lancelotti klingen noch dessen Formen in den Bau des Palazzo Mattei di Giove hinüber.

In verhältnismäßig kurzer Zeit hatte Maderna sein Hauptwerk an S. Peter vollendet; was er noch daneben und nachher schuf, tritt völlig gegen diese Riesenarbeit zurück, ganz gleich, ob man dabei an den Quirinalspalast, den Palazzo Strozzi, die Kirche della Vittoria bei den Diokletiansthermen oder den Palazzo Chigi denkt.

Ein eigenes Interesse würde nur noch der Palazzo Barberini erfordert haben, für welchen Maderna im Auftrage Urbans VIII. den Plan entworfen hatte. Wohl wurde der Bau danach 1624 begonnen, aber die Ausführung selbst wurde nicht mehr von ihm durchgesetzt, da ihn der Tod abberief.

Weniger hervorragend als Architekt denn als Maler war Domenico Zampieri, gen. Domenichino, 1581—1641. Er ist an der Ausstattung einer Anzahl Villen beteiligt, so an den Villen Aldobrandini, Negroni, Ludovisi und Giustiniani. Am besten ist ihm sein großes Kirchenbauwerk S. Ignazio in Rom gelungen, in welchem er sich eng an den Gesù-Grundriß anlehnt. Die Kirche wurde von Orazio Grassi ausgeführt und von Pozzo später derartig verändert, daß es schwer ist, den alten Kern wiederzuerkennen.

Die Tätigkeit aller genannten Barockkünstler wird von den Leistungen Berninis in den Schatten gestellt. Wenn wir aber von seinem Anteil als Bauleiter von S. Peter absehen, so ergeht es ihm wie Maderna: seine anderen Arbeiten, so bedeutend sie an sich sein mögen, verschwinden dem gegenüber vollständig.

Lorenzo Bernini, 1599—1680, war bekanntlich ein frühreifes Talent. Zwar in Neapel geboren, verlebte er bereits seine Kindheit in Rom, wohin sein Vater, ein Bildhauer, übergesiedelt war. Dieser führte ihn schon früh seiner Kunst zu, in welcher der Knabe derartige Fortschritte machte, daß er als ein Wunderkind galt. Daneben bildete sich Bernini auch als Maler aus.

Seinen Ruhm sollte er sich jedoch erst als Architekt erwerben, nachdem er auf Anregung seines Gönners, des Kardinals Maffeo Barberini, sich der Baukunst zugewandt hatte. Nachdem dieser zum Papst Urban VIII. (1623—1644) aufgestiegen war, vollendete sich gänzlich das gute Glück des Künstlers. Damals wurde die schon lange vorher vorhandene Idee, in der Mitte der Vierung unter der Kuppel von

S. Peter ein Tabernakel zu errichten, ausgeführt (Abb. 265). So wildbewegt die hier niedergelegten Formen sind, so ernst und würdig konzipierte Bernini die Fassade für St. Bibiana. Sie zeigt, daß der Meister eine geordnete architektonische Schulung genossen hatte, im besonderen Domenico Fontana als sein Vorbild ansah. Seinen Ruhm begründete jedoch nicht dieses Werk, sondern das Altartabernakel, das in der Folge so sehr nachgeahmt wurde, wie kein anderes Werk vorher oder nachher. Die Meinungen über den künstlerischen Wert des Zierstücks gehen allerdings weit auseinander. Als Beweis dafür seien nur zwei Meinungen aus der neueren Zeit angeführt: Dohme nennt die Arbeit „ein erstaunliches Zeugnis von Geschmacklosigkeit", Gurlitt sagt „es war der stolzbewegte Festhymnus der triumphierenden Kirche inmitten des Ruhmesglanzes derselben". Die Wahrheit wird, wie häufig, in der Mitte liegen: Bernini schuf ein respektables Werk, das den Beginn einer weniger der Antike als der Phantasiebegabung huldigenden Kunstrichtung bezeichnet. Was er an der Fassade von S. Peter, in den Kolonnaden des Petersplatzes und der Scala regia des Vatikans geleistet, wurde bereits gewürdigt. Es bleibt noch zu erwähnen, was Bernini außerdem geschaffen.

Wir hatten weiter oben bemerkt, daß Maderna den Palazzo Barberini entworfen und nur in seinen Grundfesten angelegt hatte. Bernini und sein genialer aber neidischer Genosse Borromini stellten den Palast fertig. Berninis Werk dürften die Treppen (Abb. 266), deren eine ihr Vorbild im Schloß Caprarola sucht, sein, während auf Borromini die Fenster der Gartenfront hinweisen.

Auch der Palazzo Odescalchi war bereits von Maderna angefangen, der größere Anteil aber, im besonderen die groß angelegte Fassade, entfällt auf Bernini, der hier ein Vorbild für den Palaststil der Folgezeit lieferte. Acht mächtige, die zwei Obergeschosse umfassende Pilaster in Verbindung mit dem mächtigen Konsolengesims der figurengeschmückten Balustradenattika verleihen dieser Fassade eine monumentale Großzügigkeit, die in dem säulengeschmückten Portal und den Annexbauten ihre Ausläufer hat. Auch am Palazzo Ludovisi, jetzt di Monte Citorio, wendet er die große Ordnung an, der Bau wurde jedoch erst von Mattia de' Rossi und Carlo Fontana vollendet.

In seinen Kirchenbauwerken bevorzugt Bernini den Zentralbau; Hauptbeispiele dafür sind St. Assumzione di Maria Vergine zu Ariccia von 1664 und S. Andrea von 1678 auf dem Quirinal in Rom. Der Einfachheit der ersteren Kirche steht die prachtvolle Ausstattung der letzteren gegenüber. Man sieht recht wohl auch hier, daß Bernini

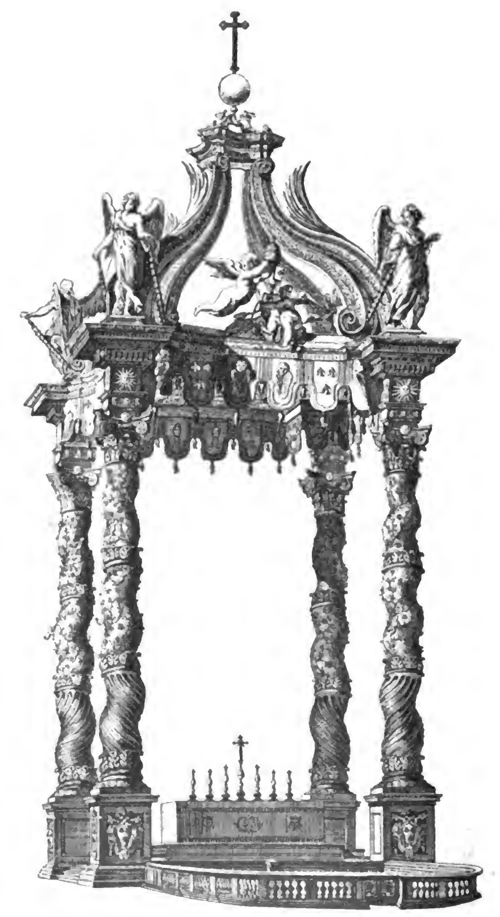


Abb. 265. Tabernakel von St. Peter zu Rom.

seiner Gestaltungskraft Zügel anlegen konnte, wo es ihm gut schien. Bedeutendes leistete der Meister in seinen Grabdenkmälern und Brunnen, in denen der Bildhauer über den Architekten siegt. Seine Catedra für S. Peter ist jedoch ein vollkommen mißlungenes Werk.

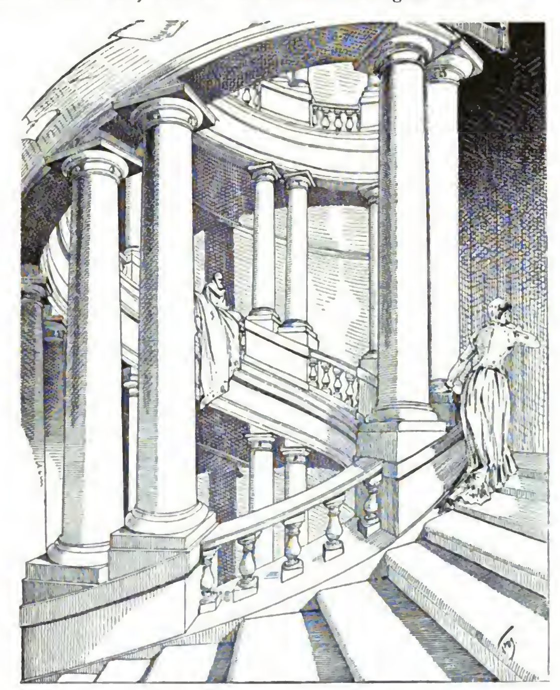


Abb. 266. Pal. Barberini zu Rom. Treppe.

Welcher Wertschätzung sich der Meister, auf der Höhe seiner künstlerischen Macht stehend, erfreute, geht daraus hervor, daß Ludwig XIII. ihn mit 12000 Scudi, nach unserem Gelde etwa 56000 Mark Gehalt, einer für die damaligen Künstlerhonorare geradezu unerhörten

Summe, anstellen wollte, allein Bernini konnte es sich leisten, den ehrenhaften Ruf abzulehnen. Aber schon bald darauf, nach dem Tode Urbans VIII., wurde ihm die herbste Bitterkeit nicht erspart, da der folgende Papst Innocenz ihn völlig unberücksichtigt ließ und ihm den Borromini vorzog. Einen um so begeisterteren Verehrer gewann der Künstler in Alexander VII. Chigi.

Francesco Borromini wurde im gleichen Jahre wie Bernini, also 1599 geboren, erreichte aber bei weitem nicht das Alter des letzteren, sondern gab sich, anscheinend aus Neid über die Erfolge Berninis, 1667 selbst den Tod. Und doch brauchte Borrominis Kunst diejenige Berninis nicht zu fürchten, ja er ist zweifellos der Phantasiebegabtere. In ihm und durch ihn vollzieht sich bewußt der Bruch mit den durch Vignola und andere festgelegten Regeln der antikisierenden Baukunst.

Wie Bernini war auch Borromini von der Bildhauerei ausgegangen, die er in Mailand erlernt hatte. Nach Rom kam er, weil er in Carlo Maderna, einem entfernten Verwandten, einen Förderer erhoffte. In der Tat nahm sich dieser seiner an und gab ihm auch Gelegenheit zur Betätigung in der Architektur. So bildet sich Borromini an S. Peter zum Architekten heran, aber obwohl es sein höchster Ehrgeiz blieb, einmal als Leitender an S. Peter zu dienen, kam er doch niemals dazu, selbständig am Bau zu arbeiten, selbst nicht unter Innocenz' X. Pontifikat, das leider zu kurz war, um ihm dauernd nützen zu können. Schon früher hatte sich Borromini mit Bernini, der ihn durch leere Versprechungen an sich gefesselt hatte, um ihn seinen Zwecken dienstbar zu machen, überworfen, da er einsah, daß er auf diesem Wege niemals zu selbständiger Stellung gelangen könnte.

Welcher Leistungen Borromini fähig war, zeigte er gleich bei seinem ersten, ihm durch den ihm geneigten Pater Virgilio Spada zugewendeten Bau der Kirche und des Klosters S. Carlo alle quattro Fontane, 1640—1667, in Rom (Abb. 267). In der Grundrißbildung zeigte der Künstler seine Fähigkeit, über einen verhältnismäßig kleinen Raum geschickt disponieren zu können. In der Kirche selbst, die sich über einem Oval erhebt, gibt Borromini ein von allem Formalismus losgelöstes und doch höchst reizvolles Architekturwerk. Alles löst sich in geschwungenen Linien auf; spielende Schattenwirkung ist ihm die Hauptsache, danach wird jedes Glied bemessen. Nicht Altüberbrachtes will der Künstler vorführen, sondern er will es neu beleben, er will vermöge seines Phantasiereichtums Eigenes geben, in jedem Ornament das Streben selbständiger Gesinnung offenbaren.

Wie sich in einem abschüssigen steinigen Bach die Gewässer über-

stürzen und dabei ein prickelndes Bild liefern, so überhasten sich in dieser Kirche die architektonischen mit der Dekoration souverän umspringenden Ideen des Künstlers, und wie das Bächlein erst in stiller Ebene wieder ruhiger fließt, so gleitet unser Blick wohlgefällig über



Abb. 267. S. Carlo alle quattro Fontane zu Rom. Fassade.

Borrominis Architektur erst in der stillen Klause des daranstoßenden Bruderschaftshauses. Es ist, als ob der Meister hier vor seinen überhitzten Phantasien Ruhe gesucht habe.



Abb. 268. Oratorium S. Filippo Neri zu Rom.

Auf Effekt hin gearbeitet ist auch seine Kirche S. Ivo im Hofe der Sapienza in Rom. Indem er das Motiv der Seitenhallen in der Architektur des Erdgeschosses in einer Kurve fortsetzt, erhält er einen konkaven Abschluß, der in der dahinter sich erhebenden konvexen

Linienführung des Oberbaues und der wieder konkaven Grundrißbildung der Laterne eine Steigerung in der Bewegung erhält.

In Giebelbildungen ist Borromini sichtlich nicht glücklich, denn wie bei S. Carlo ist es ihm auch im Oratorio S. Filippo Neri (Abb. 268) nicht gelungen, einigermaßen befriedigende Abschlüsse zu bilden. Im übrigen jedoch versteht er in der Oratorienfassade den Blick des Beschauers zu fesseln, ebenso wie in seiner Fassade zum Collegio de Propaganda fide, welche um 1660 entstand.

Überall erscheint die Sucht, Auffallenderes zu leisten als die übrigen Meister in naheliegenden anderen Werken, so z. B. im Palazzo Falconieri im Hinblick auf den Palazzo Farnese. Borrominis Hand ist auch in den Ausbauten von S. Giovanni in Laterano, S. Andrea delle Fratte und des Palazzo Spada in Rom zu erkennen. Bei letzterem gehört ihm der perspektivisch verkürzte Hofabschluß, der denn auch wirklich den Schein einer Erweiterung des Hofes erweckt

Der dritte große Ausbildner des Barockstils war Pietro da Cortona, eigentlich Pietro Berettini, 1596—1669. Auch er ist von Hause aus Maler und Bildhauer, später betätigte er sich jedoch lediglich als Maler und Architekt. Er ist ein gewaltiger Dekorateur. Als solcher bewährte er sich am Palazzo Barberini in Rom, der somit auf eine Mitarbeit der drei Hauptvertreter des römischen Barock blicken kann, dann des Palazzo Pitti in Florenz, dessen Säle er geradezu glänzend dekoriert hat, ferner an der inneren Ausgestaltung der Chiesa nuova und der Kirche S. Carlo al Corso in Rom, deren ornamentale und figurale Bedeutung nach der Richtung des Barock feststehen. Als Architekt geht er nicht so wild ins Zeug, wie Borromini.

In seiner Kirche S. Luca e Martino zu Rom sucht er die bei S. Peter ungelöst gebliebene Aufgabe des Zentralbaues wieder aufzurollen, nicht ohne großes Geschick. Seine Architektur wirkt jedoch nicht massig, wuchtig, sondern mehr zierlich, detailliert.

Die Zentralanlage wird wieder verlassen in Sta. Maria della Pace in Rom (Abb. 269), deren Fassade er reizvoll und bewegt ausgestaltet. Der Anblick der über halbkreisförmigem Grundriß erstehenden Halle ist in hohem Maße genußreich, sie ist von klassischer Schönheit. Eine andere Kirchenfassade zeichnet er ebenfalls zweigeschossig, ich meine Sta. Maria in Via lata, deren Ausführung erst nach seinem Tode erfolgte.

Unter den römischen Zeitgenossen der drei Hauptmeister des Barockstils nimmt Girolamo Rainaldi, 1570—1655, ein Schüler des Domenico Fontana, einen hohen Rang ein. Er ist der Architekt der Farnese und Este. In Bologna entwirft er eine nicht ausgeführte

Fassade für S. Petronio, erbaut die nur aus Langhaus und Chor bestehende Kirche Sta. Lucia daselbst, in Modena ist es S. Bartolomeo,



Abb. 269. Sta. Maria della Pace zu Rom. Fassade.

welche Kirche er als lateinisches Kreuz mit dreischiffigem Langhaus gestaltet. Sein Name wird auch mit der Architektur des grandiosen Palazzo ducale, jetzt reale in Modena in Verbindung gebracht. An

diesen Palast erinnert auch Rainaldis Palazzo Pamfili in Rom, von 1650, ein Werk, das nicht sehr gelungen erscheint. Die Tätigkeit und Befähigung seines Sohnes Carlo, 1611—1691, schätzen wir höher ein; sie knüpfte sich an prachtvolle Werke, wie St. Agnese mit Kuppel

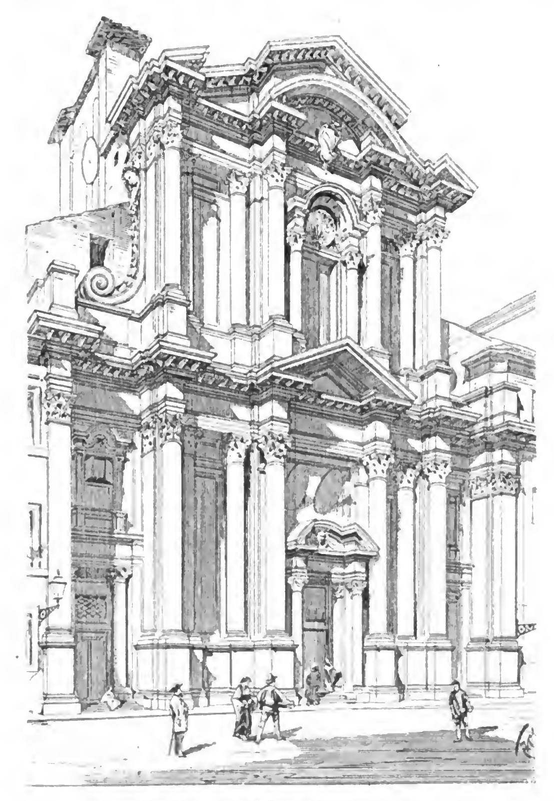


Abb. 270. Sta. Maria in Campitelli zu Rom.

über Tambour und zwei vorgeschobenen Glockentürmen, Sta. Maria in Campitelli (Abb. 270) mit zweigeschossiger, mehrfach verkröpfter Fassade, und kräftig ausladenden Gesimsen, die wir auch bei seiner Doppelkirche Sta. Maria de' Miracoli und di Monte Santo antreffen. Manche Eigenheiten der von Carlo Rainaldi etwa 1670 entworfenen Fassade zu der von Olivieri erbauten Kirche S. Andrea della Valle werden erklärlich, wenn man daran denkt, daß die Fassade ehedem in einer engen, erst später erweiterten Straße lag. So stellte er z. B. die Säulen in Mauernischen.

Vordem erhielt aber noch die Großzügigkeit der römischen Schule Giacomo della Portas Schüler Martino Lunghi d. Ä., welcher selbst wieder Vater einer ganzen Künstlergeneration wurde. In seiner bereits genannten Kirche Sta. Maria della Vallicella in Rom dokumentiert sich noch ein hoher Grad von Formenreinheit. Kleinlicher in den Einzelformen, aber doch noch stolz und würdig infolge der Durchführung architektonischer Hauptgedanken, wie der Ecklisenen, der Band- und Gurtgesimse und vor allem des prächtigen Hauptgesimses präsentiert sich der Palazzo Borghese (Abb. 271), der seit 1590 im Bau war und für Papst Paul V. hergerichtet wurde.

Die Tendenzen seines Vaters übernimmt Onorio Lunghi, dessen beste Arbeit die Kirche S. Carlo al Corso ist, während Martino Lunghi d. J. († 1657), Sohn des Onorio L., sich als ganzer Barockkünstler entwickelt. Wie Carlo Rainaldi bei S. Andrea della Valle, so sah sich Martino Lunghi d. J. bei S. Antonio de' Portoghesi in Rom genötigt, eine Wirkung bei enger Straßenbreite zu erzielen. Er löste seine Aufgabe weit natürlicher, durch Anordnung von Pilastern, die er so gestaltete, daß er ihnen Verkröpfungen gab. Dabei verwendete er unten toskanische, oben korinthische Stilisierung, welch letztere er, allerdings auch hier wieder in Säulenform, auch bei der gleichfalls zweigeschossigen Fassade von S. Vincenzo ed Anastasio in Rom einführte. In beiden Fassaden aber überwuchert das figürliche Ornament in höchst unvorteilhafter Weise.

Im Detail weit strenger erscheint der Architekt und Bildhauer Alessandro Algardi, 1602—1654, den nicht so sehr seine Arbeit an der Fassade von S. Ignazio in Rom, als der Bau der Villa Pamfili, auch Belrespiro genannt, bekannt gemacht hat. Algardi baute nach 1650 die Villa für den Fürsten Camillo Pamfili, den Neffen des Papstes Innocenz X. Die Architektur, in welcher der Mittelbau mit dem das Gurtgesims überschneidenden Säulenportal in dem Aufbau besonders betont ist, ergeht sich in einem Meer von Verkröpfungen. Die Attika erscheint gegenüber der geringen Höhe des Gebäudes viel zu hoch.



Abb. 271. Palazzo Borghese in Rom.

An der Dekoration des Innern hatte der Bolognese Giov. Francesco Grimaldi entscheidenden Anteil. Die ganze Anlage ist von wohltuender Wirkung. Kunst und Natur haben sich hier glücklich vereinigt. In der Komposition der von jeher vielbewunderten Gartenanlagen soll einer unbeglaubigten Nachricht zufolge Le Nôtre mitgewirkt haben. Der herrliche Ausblick auf Rom und die Campagna, den man von hier aus genießt, hat bisher noch jeden Beschauer entzückt.

Abseits von Rom treffen wir gleichfalls in jener Zeit einige tüchtige Barockarchitekten an, so Francesco Maria Ricchini, der die Entwürfe zur barocken zweigeschossigen Fassade von Sta. Maria alla porta, sowie zu seinem prächtigen Palazzo Durini und dem durch eine glänzende Hofgestaltung ausgezeichneten Pal. di Brera, alle in Mailand, fertigt. Die Ausführung fiel hier seinem Sohn Giov. Domenico R.

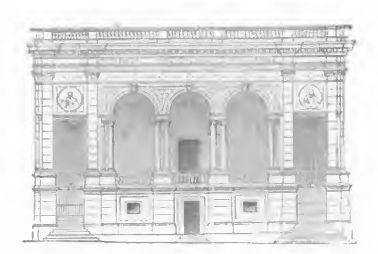


Abb. 272. Sapienza (Universität) zu Neapel. Fassade.

und Guadrio Rossone zu. Der ältere Ricchini betätigte sich auch am Ausbau des Ospedale Maggiore, dessen Kuppelkirche sein Schüler Carlo Buzzi vollendete.

In Bologna wirkten Bartolomeo Provaglia, der Erbauer des durch großräumiges Vestibül und dreiarmige Treppe ausgezeichneten Palazzo Bargellini, jetzt Davia, und Agostino Barella hier mit kleineren Werken, während er in München hervorragend mit der Residenz und der Theatiner Hofkirche und ebenso in Vicenza mit dem Santuario della Madonna di Monte Berico vertreten ist.

Neapel erhält durch Cosimo Fansaga, 1591—1678, die Signatur seines Baugeistes. Er ist zwar nicht der Schöpfer neuer Gedanken in der Bauwelt, aber er weiß empirisch mit dem Überkommen geschickt zu disponieren. Er errichtet daselbst eine Menge Kirchen, von denen

S. Fernando, Sta. Teresa weniger, Sta. Maria Maggiore mehr zu beachten sind. Das Innere von S. Martino (nur ein Ausbau) zeigt eine ziemlich reiche Verwendung dekorativen Beiwerks. Ein durchaus vornehmer Bau ist die Sapienza in Neapel (Abb. 272), ein Werk voll Harmonie im ganzen wie im einzelnen.

In Rom setzen die Richtung Berninis Mitglieder der Architektenfamilie de' Rossi fort, so Giovanni Antonio de' Rossi, 1616—1695, den wir besonders als Palastbaumeister kennen und schätzen lernen. Ihm sind die Paläste Altieri mit einem der größten Pfeilerhöfe Roms, Bonaparte mit bewegter Architektur, Buoncompagni mit prachtvollem Säulenportal zuzuschreiben.

Mattia de' Rossi, 1637—1695, erwähnte ich bereits als Architekten der Innenausstattung von Sta. Maria di Monte Santo. Sein Hauptwerk ist der in der Grundrißlösung an französische Vorbilder erinnernde Palazzo Muti Papazurri, im Detail aber zeigt sich wieder völlig die Schulung des Bernini. Mattia de' Rossi war auch Baumeister von S. Peter, indessen tritt, da die Hauptsachen vollendet waren, seine Tätigkeit dabei ebensowenig hervor, wie diejenige eines größeren und bedeutenderen Berninischülers, Carlo Fontana's, 1634—1714, der sein Nachfolger wurde.

Carlo Fontana ließ 1694 die erste glänzende Publikation über den Bau von S. Peter unter dem Titel „Templum Vaticanum et ipsius origo" erscheinen. Fontana zeigt darin auch, wie er sich die Vollendung der Anlage dachte; danach sollten sich an die bestehenden Hallen solche anschließen, die an den Vorplatz zu liegen kamen und die sich dann weiter in zwei nach dem Ponte St. Angelo zu konvergierenden Straßen fortsetzen sollten. Am Ende des Platzes in der Mittelachse von S. Peter war nach Fontanas Plan ein Glockenturm mit dahinter liegenden Wasserkünsten vorgesehen. Es ist nicht zu leugnen, daß auf diese Weise die ganze Anlage perspektivisch höchst wirkungsvollen harmonischen Abschluß erfahren hätte. Die Ausführung unterblieb jedoch.

An S. Marcello errichtete er die geschwungene Fassade, St. Trinità baute er vollkommen neu. Seine Hand lassen ferner die Paläste Bolognetti, jetzt Torlonia in Rom, und Capponi in Florenz erkennen. Auch fertigt er Entwürfe für den Dom zu Fulda, den Gartenpalast und das Majoratshaus des Fürsten Liechtenstein in Wien. Sein Schüler und Neffe Girolamo Fontana betätigt sich am Dom zu Frascati und an den Ausbauten von S. Pietro in Vincoli und S. Apostoli in Rom. Carlo Stefano Fontana soll die Fassade des Klosters von S. Eusebio in Rom zuzuschreiben sein. Alessandro Specchi und Francesco de Sancti müssen als Architekten der überaus malerisch angelegten



Abb. 273. Palazzo Carignano in Turin.

spanischen Treppe genannt werden, deren Hintergrund die Kirche S. Trinità dei Monti bildet.

Während Fansaga in Neapel, die Rossi und Fontana in Rom merkliche Spuren ihrer Tätigkeit ziehen, schafft Guarino Guarini (1624 bis 1683 oder 1685) im Norden, nachdem er im Süden den etwas inhaltlosen Bauten Fansagas ein Muster barockster Ausartung in S. Gregorio in Messina an die Seite gestellt hat. In Turin, unter der Regierung des nach Höherem strebenden Herzogs Vittorio Amadeo II. errang er sich ein ausgedehntes Feld architektonischer Betätigung. Guarini ist so recht ein Meister nach dem Herzen Borrominis, ohne des letzteren Nervosität. Im Palazzo dell' Accademia delle scienze konnte er in Anbetracht des Ernstes und der Würde der das Gebäude benutzenden Gesellschaft noch nicht mit voller Prachtentfaltung wirken. Erst im Palazzo Carignano (Abb. 273) erkennen wir das Streben nach prunkvoller Architekturgebung verwirklicht. Die Fassade ist zwar breit angelegt, macht aber nicht diesen Eindruck, da der mittlere Teil durch konkave und konvexe Linienführung bestimmt ist. Toskanische Pilaster umfassen das untere und ein Mezzaningeschoß, korinthische Pilaster das obere Hauptgeschoß und die darüber befindlichen beiden Mezzanine. Gerade in den oberen Geschossen zeigen die Fenster wildbewegte Umrahmungen. Die Portalbildung ist noch besonders gekennzeichnet: Rustikasäulen mit dorischem Gebälk, darüber säulengeschmückte Loggia über ovalem Grundriß. Durch das aus dem Sechseck gestaltete Vestibül tritt man in den gleichfalls über ovalem Grundriß errichteten Pfeilerraum, an den sich die Seitenräume anschließen; von letzteren aus entwickeln sich die in Kurven angelegten Treppen.

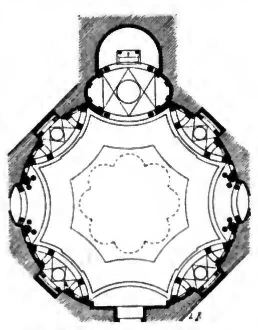


Abb. 274. S. Lorenzo zu Turin. Grundriß.

In seiner Art Hervorragendes leistete er auch im Kirchenbau, so ist S. Lorenzo (Abb. 274) ein Barockwerk, dem sich in seiner Kompliziertheit der Linienführung kaum ein zweites an die Seite stellen könnte. Es ist eine Zentralanlage, in welcher sich nicht eine gerade Linie finden läßt. Ernster erscheinen das Sanctuario della Madonna della Consolata, dessen Grundriß sich aus einem Oval, an das sich eine in seinem Innern als Sechseck zu bezeichnende Figur anlegt, ent-

wickelt, und die Grabkapelle des Hauses Savoyen S. Sudario, deren Kuppel ein technisches Meisterstück ist.

Demgegenüber hält Filippo Juvara, 1685—1735, der nach Guarini der größte Barockmeister Turins ist, eine gemäßigtere Richtung inne. Dies würde auch mit seiner Schulung im Einklange stehen. Zwar in Messina geboren, sehen wir ihn bei einem Fontana, warscheinlich Carlo, sich nach dessen strengen Grundsätzen bilden. Dadurch war er für alle Zeit vor tollen Exzessen bewahrt, obwohl er, seiner natürlichen Anlage folgend, gern in dieser Richtung Konzessionen gemacht hätte. Nachdem der Herzog von Savoyen König von Sizilien geworden war, 1713, ließ er sich von Juvara in Messina einen Palast am Hafen bauen. Dann zog er ihn mit nach seiner nordischen Residenz Turin, wo Juvara den größten Teil seines infolge Krankheit in Madrid allzufrüh abgeschlossenen Lebens zubrachte. Für die älteste Tochter des Königs führte er 1718 die Fassade der Kirche Sta. Cristina aus, ein Werk, das in der Fassade den bekannten schematischen Aufbau nach Geschossen zeigt. Noch weniger bedeutend ist seine Fassade für Sta. Maria in Carmine. Französischer Einfluß ist bei der Anlage des für Carlo Emanuele III. ursprünglich als Jagdschloß erbauten Palastes Stupinigi bei Turin maßgebend. Die nicht gerade formvollendeten Fassaden des Werkes können die Urheberschaft Juvaras nicht verleugnen. Der Widerstreit französischer und italienischer Baugesinnung macht sich auch in der inneren Ausstattung des Palazzo reale und anderer Profanbauten geltend, vor allem in Juvaras bedeutendstem Bauwerk, der Superga bei Turin (Abb. 275).

Die exponierte Lage der Superga wurde dadurch bestimmt, daß Prinz Eugen und Viktor Amadeus hier den Verteidigungsplan für das von den Franzosen 1706 belagerte Turin festgelegt und im Falle der siegreichen Abwehr den Bau einer Kirche an dieser Stelle gelobt hatten. Es verbleibt aber später nicht bei dem Bau einer Kirche, man legte vielmehr noch ein Stift daran, dessen Mittelpunkt die Kirche wurde, so daß man in dieser Hinsicht an die Sapienza in Rom erinnert wird. Die Kirche stellt sich als eine Zentralanlage dar, deren Kuppel unverkennbar den Geist von S. Peter an sich trägt, deren Grundgestalt aber auf S. Marco della Salute in Venedig zurückgeht. Eine mächtige etwas unproportionierte Vorhalle auf korinthischen Säulen, von denen 4 in der Vorderfront, 3 in der Seitenfront sichtbar sind, legt sich vor. Die beiden Seitenköpfe des Stiftes sind als Flügel in die Architektur der Kirchenfassade hineinbezogen. Diese selbst wird durch mächtige korinthische Pilaster gegliedert und durch eine Balustradenattika oben abgeschlossen. Über den Treppen erscheinen Nebentürme, deren Architektur mit der Säulenarchitektur des Tambours der Hauptkuppel korrespondieren.



Abb. 275. Die Superga bei Turin.

Wie in dieser Kuppel erweist sich Juvara auch in der über S. Andrea in Mantua errichteten Kuppel als Eklektiker in der Richtung Michelangelos. Außerhalb Turins ist sein Name mit dem Ausbau des Palazzo reale in Lucca verknüpft. Es bleibt jedoch zweifelhaft, ob die dem 2. Schlüterschen Hof im Berliner Schloß ähnliche Architektur von ihm herrührt oder ob sie nicht auf den ersten Meister des Werkes Ammanati zurückgeht. Juvara erfreute sich bei seinen Zeitgenossen eines großen Rufes, so daß er auch von den Machthabern der iberischen Halbinsel zur Ausführung von Architekturen zugezogen wurde. Für Lissabon entwarf er den Plan zu einer Patriarchalkirche, und ferner den Palast Ayuda. An der Fortsetzung der Bauarbeiten an dem durch einen Brand heimgesuchten königlichen Palaste in Madrid wurde Juvara durch den Tod verhindert.

Nahezu ein Vierteljahrhundert vor ihm hatte noch ein anderer großer Architekt, Andrea dal Pozzo, 1642—1709, die Augen geschlossen und zwar auf deutschem Boden, in Wien. Ja es ist noch nicht entschieden, ob er nicht überhaupt als Deutscher zu betrachten sei. Es sei nur daran erinnert, daß in seiner Geburtsstadt Trient damals noch ebenso deutsch wie italienisch gesprochen wurde. Er ist zuerst Maler und Dekorateur; deshalb zeigt er auch als Architekt eine durchaus ungebundene malerische Richtung. Er hat sozusagen eine Spezialität darin, daß er die Perspektive auf ausgeführte Bauten überträgt, um auf diese Weise wenigstens eine scheinbare Erweiterung der Räume zu erreichen, wobei er natürlich auch mit dem Vorzuge der Billigkeit arbeitet. Es ist bekannt, daß ihm diese, die wahre Architektur beeinträchtigende und gegen die Regeln einer guten architektonischen Schulung verstoßende Manier viel Feinde eintrug. Gleichwohl ließ er sich nicht beirren, sein System zu begründen. Dies tat er in seinem zweiteiligen Werk: „Perspectivae pictorum atque architectorum", Roma 1693 und 1700, das ihn zu einem der berühmtesten Architekturtheoretiker machte.

Als Jesuit diente er vornehmlich seinem Orden, indem er diesem eine Menge Kirchendekorationen für vorübergehende und dauernde Zwecke malte. In letzterer Beziehung ließ er sich besonders die Ausstattung von S. Ignazio in Rom (Abb. 276) angelegen sein, wo er die vielbewunderten Fresken an den Tonnengewölben und der Kuppel und auch perspektivische Altäre mit plastischer und dekorativer Wirkung schuf. Den großartigen Chor daselbst malte er zuerst genau so, wie er später ausgeführt wurde.

Völlig in barockem Geist gestaltet Pozzo auch mit natürlichen Materialien die Altäre des Luigi Gonzaga in S. Ignazio und des Loyola in Gesù aus, womit er sich völlig die Zufriedenheit seiner Ordens-

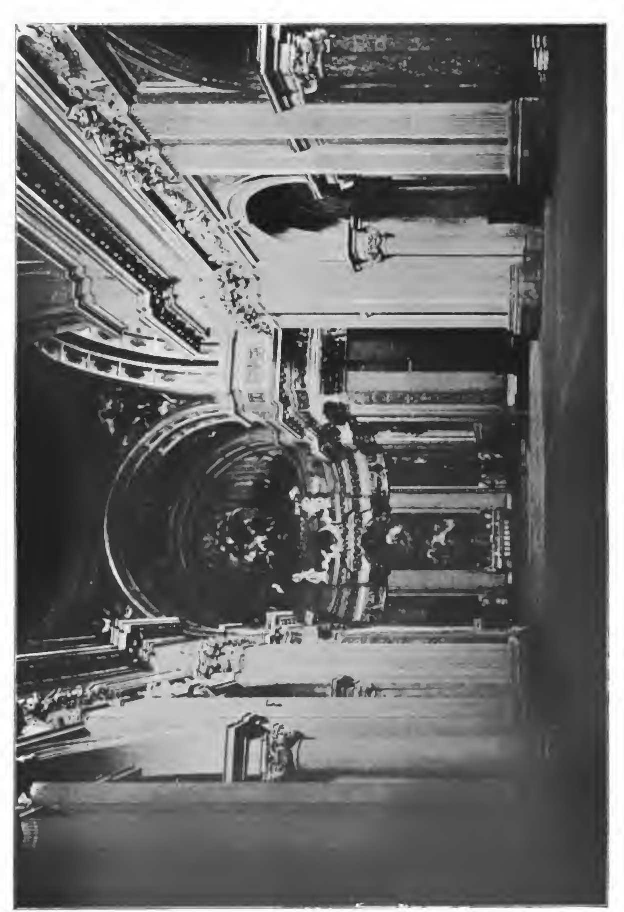


Abb. 276. S. Ignazio zu Rom. Inneres.

brüder erwarb. Wäre der eine seiner beiden Pläne für die Ostfassade von S. Giovanni in Laterano zur Ausführung gelangt, so wäre damit zugleich das barockste Werk in die Wirklichkeit übertragen worden. Pozzo arbeitete auch daneben in anderen Städten Italiens, wie Modena, Turin, Arezzo, Bologna, und an vielen Kirchen seines Ordens im deutschen Sprachgebiet. Vermöge seiner Anpassungsfähigkeit vermittelt der Meister den Übergang vom italienischen zum deutschen Barock.

Pozzo hatte sich auch mit der Theaterdekoration befaßt, er knüpfte darin ebenso wie die Bibiena an Buontalentis Nachfolger Giacomo Torelli an. Während aber Pozzo nur in seinem Bruder Giuseppe einen Nachfolger hat, wird die Theatermalerei wie überhaupt der Theaterbau in der Bologneser Architektenfamilie Bibiena derart fortgebildet, daß an eine Steigerung kaum mehr gedacht werden kann. Giov. Maria Galli genannt Bibiena, 1625—1665, ist der Begründer der Künstlerfamilie und ein Schüler des langlebigen Malers Francesco Albani.

Sein Sohn, Ferdinando Galli Bibiena, 1657—1743, weiß auch von Pozzo zu lernen, dem er die kühnen Deckenperspektiven abgeguckt hat. Er war Architekt des Teatro reale in Mantua und betätigte sich auch in Wien. Sein Sohn, Giuseppe Galli Bibiena, 1696—1757, war, wie des letzteren 1760 verstorbener Bruder Alessandro, fast ausschließlich in Deutschland beschäftigt, wo München, Dresden und Bayreuth sich ihrer Mitarbeit erfreuten. Giuseppe starb in Berlin. Alle waren sie hervorragende Festdekorateure.

Während die Bibiena in die Welt ziehen und ihre Kräfte verwerten, ist das architektonische Schaffen in Bologna, ihrem Herkunftsort, nur schwach bestellt. Das Recht auf Erwähnung an dieser Stelle hat nur ein Künstler, Carlo Francesco Dotti. In ihm vollzieht sich bereits der Übergang vom Barockstil zum Klassizismus, wofür die von ihm ausgeführten Architekturen und Dekorationen in S. Domenico, dem Santuario della Beata Virgo und im Palazzo Agucchi genügenden Anhalt gewähren.

Wie Rom den Barockstil einleitet, so macht es auch den Schluß. Die Hochflut ist jedoch vorüber. Alessandro Galilei, 1691—1737, vertritt bereits eine dem Klassizismus zuneigende Richtung, der er schon als junger Mann zur Zeit seines Londoner Aufenthalts zugeneigt war. Gerade dieser besonnene Zug in seiner Architektur bestimmte den Papst, von den Arbeiten der an der Konkurrenz für Fassadenpläne von S. Giovanni in Laterano siegreich hervorgegangenen Salvi und Vanvitelli abzusehen und die Ausführung dem Galilei auf Grund seines Entwurfs zu übertragen (Abb. 277). Die zweigeschossige Anlage hat



Abb. 277. S. Giovanni in Laterano zu Rom.

als Grundmotiv die beide umfassende korinthische Ordnung, gekuppelte Säulen im giebelgeschmückten Vorbau, in welchen über der Loggia das Palladiomotiv hineinkomponiert ist, Pilaster an den Flügelbauten. Die prachtvolle und edle Gebälk- und Gesimsbildung erhält ihren Abschluß in einem eingezogenen Mittelbau, der sich aus der figurengeschmückten Attika hervorhebt. Das in fünf Achsen wiederkehrende Arkadensystem im Verein mit den wohlproportionierten Maßen wirkt geradezu klassisch.

Niccolò Salvi, 1699—1751, erhielt als Entschädigung den von der überschäumenden Phantasie seines Architekten zeugenden Kulissenbau der Fontana di Trevi; Ferdinando Fuga, 1699—1780, der sich gleichfalls vergeblich an der Konkurrenz von S. Giovanni beteiligt hatte, verewigte sich in der hübschen Westfassade von Sta. Maria Maggiore in Rom, im Palazzo Corsini daselbst, und, 1750, im Reale Albergo de' Poveri in Neapel, wohin Fuga übergesiedelt war. Alle seine Bauten verraten bereits den Übertritt zur klassizistischen Richtung und die Vereinigung florentinischer und römischer Baugedanken.

Den zuletztgenannten Bau stellte erst Luigi Vanvitelli, 1700—1773, fertig. Er war wie sein Vater, der Niederländer Caspar van Vitel, Maler, dann studierte er unter Juvara Architektur. Mit 26 Jahren wurde er Architekt von S. Peter. Er ist der letzte bedeutende Barockkünstler, dessen Werke sich auf italienischem Boden befinden. Für seinen Ausfall bei S. Giovanni wurde er durch die Übertragung der Hafenbauarbeiten in Ancona nur ungleich entschädigt. Überhaupt baute er in der ersten Periode seines Schaffens viel außerhalb Roms, so in Macerata, Perugia, Pesaro, Foligno und Siena. Sein Portalentwurf für den Mailänder Dom kam nicht zur Ausführung.

In Rom hatte er sich bei S. Peter, deren Kuppel er unnötigerweise wegen eines Risses mit eisernen Reifen umspannte, und bei Ausstattung der Kirche Sta. Maria degli Angeli nicht mit Ruhm bedeckt. Vanvitellis selbständiges Hauptwerk, der größte Profanbau Italiens, ist das Schloß Caserta, das er im Auftrage des Königs Karl III. von Neapel errichtete. Der Grundriß ist sehr klar gegliedert; er besteht in einem Viereck, in das durch Quergebäude ein Baukreuz mit 4 Höfen einbeschrieben ist. Den Mittelpunkt bildet somit die Kreuzung, die denn auch als Kuppelbau mit anschließendem Langhaus für die Kirche angelegt ist. Im Erdgeschoß ist sogar ein nach neueren Grundsätzen eingerichtetes Theater ohne Zwang hineinkomponiert. Die Fassade wirkt in ihrer gewaltigen Ausdehnung und der dadurch bedingten häufigen Wiederkehr ein und desselben Motivs ziemlich nüchtern. Der ganze Bau aber ist sozusagen von einheitlichem Guß, da Vanvitelli das

ganze Werk selbst von Anfang bis zu Ende durchführen konnte, an sich wahrlich eine sehr respektable Leistung. Daß hier der französische Einfluß recht wacker mit untergelaufen ist, erkennt man auf Schritt und Tritt. Die Garten-, sowie Wasseranlagen werden gleichfalls viel bewundert. Neapel verdankt dem Meister zwei Kirchen: Sta. Annunciata und S. Spirito. Die Werke zeigen, daß er als Kirchenbaumeister nicht von großer Bedeutung war. Der Wert seiner Arbeiten liegt darin, daß er sich von allzu wilder Linienführung fernhielt. Seine immergrünen Lorbeeren hat er sich in Caserta geholt, dieser Schloßbau machte ihn zu dem berühmtesten Architekten seiner Zeit.

Aus seiner Schule sind eine Reihe Architekten hervorgegangen, welche völlig dem Klassizismus ergeben sind, so Giovanni Battista Piranesi, 1720—1778, der weder in Rom noch in Venedig festen Fuß fassen konnte, und dessen Hauptverdienst in der Aufnahme der römischen Ruinen und deren Herausgabe im Kupferstich bestand. Was er als praktischer Architekt geschaffen hat, ist, um nach seiner Priorei des Maltheserordens in Rom zu urteilen, ziemlich verschroben. Weit besser findet sich in diesem Betracht Michelangelo Simonetti ab; er hat in den unter Pius VI. vorgenommenen vatikanischen Bauten, wie der Sala delle muse, der Sala rotonda, der Sala a Croce greca und der prachtvollen Doppeltreppe recht ansprechende Gedanken niedergelegt, die auch Raffaele Sterne im Braccio nuovo aufgenommen hat.

Ein dritter Schüler Vanvitellis, Giuseppe Piermarini, 1734—1808, fand in Mailand ein reiches Feld der Tätigkeit, nachdem er sich vorher seinem Meister beim Palast Caserta und dem Mailänder Palazzo reale als äußerst nützlich erwiesen hatte. Dort sind Erzeugnisse seines Wirkens die Theater della Scala und Canobbiana, die Fassaden der Brera, des erzbischöflichen Palastes und einer Menge anderer Paläste, in denen sich die klassizistische Tendenz vordrängt. Einer solchen huldigt auch schon Carlo Marchionne, 1704—1780, der Bildhauer des Grabmals Benedikts XIII. in der Minervakirche Roms, in seinem Hauptwerk: der Villa Albani (Abb. 278). Die durch ihre Kunstschätze weltberühmte Villa liegt vor der Porta Salara. Der Bau begann 1746 und wurde, 1758—1760, besonders eifrig durch den Kardinal Alessandro Albani gefördert. Winckelmann, der geistvolle Bibliothekar und Freund des Kardinals, der Begründer der neueren Kunstforschung, war dabei der archäologische Ratgeber, Raphael Mengs malte die Villa aus. So liegt denn im Hinblick auf diese beiden Männer ein gut Teil deutschen Geistes in der herrlichen Villa inkrustiert.

Die Anlage ist von einer Großartigkeit, wie sie selbst auf italienischem Boden nicht leicht angetroffen wird. Den zweigeschossigen

Hauptbau mit seinen neun Achsen flankieren zwei erdgeschossige Galerien, welche eine Fülle von Erzeugnissen antik-römischer Kunst in sich vereinigen. In der Mittelachse jenseits des Ziergartens erscheint, dem Kaffeehaus vorgelegt, eine herrliche Kolonnade über halbkreisförmigem Grundriß mit toskanischen Säulen. Von hier aus überblickt man die wundervollen, in klassizistisch-französischer Manier von Antonio Noli angelegten Parkanlagen, bis die edle architektonische Linienführung der

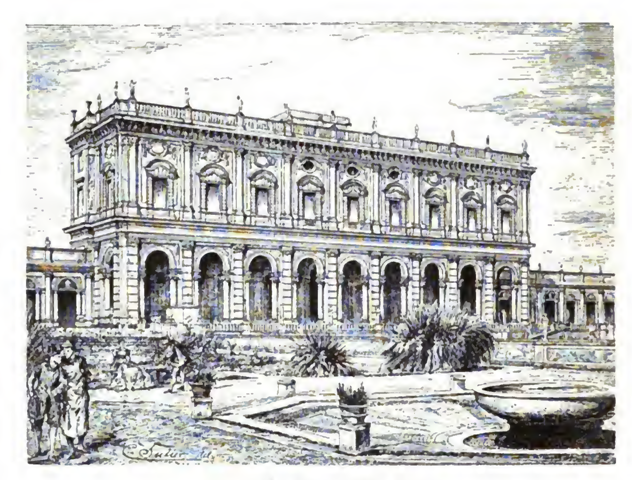


Abb. 278. Villa Albani zu Rom.

Villa selbst dem Auge ein Ziel setzt, nicht ohne den Blick auf das Gebirge freizulassen.

Cosimo Morelli, 1732—1812, wendet sich vornehmlich der Ausbildung des klassizistischen Details zu, wie die Paläste Braschi in Rom, Anguisciuola in Piacenza, Berio in Neapel und Cappi in Bologna beweisen. 1775 wird er von Pius VI. als Architekt von Cesena berufen, dessen Hauptbauten nahezu alle von ihm herrühren. In Turin wirkt der Graf Benedetto Alfieri (Theater, Reitschule), in Florenz Nicc. Gasp. Paoletti, in Bologna Angelo Venturoli, 1749—1820, (S. Giuliano, Pal. Ercolani, Casa Rinieri), in Genua Simone Cantoni,

1736—1818 (Fassade des Dogenpalastes), in Vicenza Ottavio Bertotti Scamozzi.

In Venedig baut 1718—1738 Giov. Ant. Scalfurotto die Kirche S. Simone e Juda nach dem Vorbilde des Pantheons. Sein Schüler wurde Tommaso Temanza, 1705—1789, der sich auch als Kunstschriftsteller vor allem durch seine Biographien über Sansovino, Palladio, Scamozzi und andere Architekten und Bildhauer des 16. Jahrh. ausgezeichnet hat. Sein Werk ist die Kirche Sta. Maria Maddalena in Venedig, sowie die Fassade von Sta. Margareta in Padua.

Ein ausgesprochener Klassizist ist Giov. Niccolò Servandoni, 1695—1766; er ist einer der ersten, die sich vom Barockstil bewußt abwenden. Deshalb studierte er eifrig in den Ruinen Roms. Er hatte sich vorgenommen, „in die Darstellung dieser herrlichen Trümmer mehr Korrektheit und Wahrheit zu bringen, als die Maler des Kunstzweiges, dem er sich gewidmet, gewöhnlich hineinzubringen pflegen“ (Quatremère de Quincy). Seine Geschicklichkeit in der Anfertigung von Dekorationen trug ihm 1724 eine Berufung an die Große Oper in Paris ein.

Im Gegensatz zu den Dekorateuren der Barockkunst malte er seine Dekorationen nach statischen Grundsätzen, so daß jede derselben ohne weiteres auch in Wirklichkeit als Architektur hätte bestehen können. Auch als geschickter Festdekorateur hatte er großen Erfolg, u. a. gelegentlich der Vermählung Elisabeths von Frankreich mit Philipp, Infanten von Spanien, wobei er — charakteristisch für seine Richtung — einen dorischen Tempel darstellte. Denselben Stil nahm er auch als Grundlage für die von ihm ausgeführte edle Portalbildung von S. Sulpice in Paris, die in den oberen Teilen von seinem Plan abweicht.

Sein Schüler wurde der Pariser Architekt Charles de Wailly, 1729—1798, der sich nicht nur in Frankreich, sondern auch in Italien architektonisch betätigt; so hat er an der Ausstattung des Genueser Palastes Spinola Anteil. Er huldigt dabei einer an die italienische Hochrenaissance anknüpfenden Richtung, der auch andere Meister angehören, wie der Genuese Andrea Tagliafichi, 1729—1811, der sich in seinen Werken einer Manier befleißigt, die den originalen Kunstformen zum Verwechseln ähnlich sieht. Er baut die Paläste Doria in Sanpierdarena und Durazzo in Genua, sowie die Villen Durazzo, Dinegro in Genua und Lomellini in Pegli. Das Schaffen dieses und einiger anderer bereits genannter Meister gehört zum Teil bereits dem 19. Jahrhundert an, so daß von denselben noch im nächsten Kapitel zu berichten sein wird.

Zum Schluß seien noch einige italienische Meister genannt, die ihre Kunst zumeist außerhalb Italiens ausübten und Anhänger des Barock-

stils waren, den sie somit nach anderen Ländern verpflanzten. So tritt Gajetano Chiaveri, 1689—1770, ein Römer von Geburt, erst in die Dienste Peters des Großen, dann des Polenkönigs Augusts III. von Sachsen, für den er in Dresden die Hofkirche, ein sich dem Zentralbau näherndes tonnengedecktes Langhaus, baut. Enrico Zuccali entwirft die auch der Ausführung zu Grunde liegenden wirkungsvollen Pläne für das Schlößchen Schleißheim, das dann innen in deutschem Geschmack durch Effner ausgestattet wird. Auch die Klosterkirche der Cajetaner in Salzburg ist ein sehr beachtenswertes Werk. Der erste Versuch einer Ausbildung des Barockstils in deutschnationalem Sinne wird im Dom zu Kempten gemacht, einem seit 1652 von Johann Serro begonnenen Werk, das sich als ein Gemisch von Zentral- und Langhausbau darstellt.

DAS XIX. JAHRHUNDERT.

Der Neoklassizismus.

ca. 1800—1850.

Wie im Norden ist auch in Italien das 19. Jahrhundert ausgefüllt von eklektischen Kunstbestrebungen. Hier mehr als irgendwo anders ragten die Monumente der verflossenen Jahrhunderte in die neue Zeit hinein dergestalt, daß an ein selbständiges Schaffen nicht zu denken war. Wohl versuchten einige Architekten, eigene Wege zu gehen; diese führten aber doch mehr oder weniger immer wieder auf die gangbare Hauptstraße der bekannten Stile zurück.

Wir haben dabei an der Jahrhundertwende zu unterscheiden zwischen Architekten, die mit ihrem Denken und Empfinden noch ganz dem 18. Jahrhundert angehören und deshalb auch bereits im vorigen Kapitel aufgeführt sind, und solchen, die ihrer Zeit bereits vorausgeeilt waren und nun bei der Betrachtung der Kunstschöpfungen des 19. Jahrhunderts vorweg genannt werden müssen. Zu den letzteren gehören der schon am Schlusse des vorigen Kapitels erwähnte Giovanni Battista Piranesi, Michelangelo Simonetti und Tommaso Temanza.

Piranesi wurde 1720 in Venedig geboren und starb 1778 in Rom. Er ist der Verfasser eines sehr wertvollen Werkes von Stichen der klassischen Bauten Roms. Die Liebe zu den antiken Bauten veranlaßte ihn zur Aufnahme der römischen Ruinen, eine ansehnliche Arbeit, die er mit außerordentlicher Hingebung vollbrachte und die ihm die uneingeschränkte Anerkennung aller Kunstgelehrten und Künstler eintrug. Überhaupt war die Zeit, in welcher Piranesi lebte, sehr geeignet, um sich von den alten Kunsterzeugnissen befruchten zu lassen: 1706 begannen die für die archäologische Forschung höchst wichtigen Ausgrabungen von Herkulaneum und Pompeji und 1763 erschien Winckelmanns „Geschichte der Kunst des Altertums". Hierdurch wurde der Sinn für die anziehenden Schönheiten der Werke des klassischen Altertums sehr gehoben.

Michelangelo Simonetti stand im Dienste Pius VI.; er konnte seinen klassizistischen Neigungen praktischeren Ausdruck verleihen als Piranesi, denn er führte 1775—1795 eine Reihe vatikanischer Säle aus und namentlich die herrliche Doppeltreppe, bei der offene Säulenstellungen die wünschenswerte Beziehung der Läufe vermitteln.

Wie Piranesi ist auch Tommaso Temanza Venezianer; er war Architekt und Kunstschriftsteller, geboren 1705, gestorben in Venedig 1789. Er hatte zu Lehrern Andrea Mussalo, seinen Onkel Scalfurotto, Zendrini und den Marchese Giov. Poleni. Dann wurde er Zivil- und Kriegsbaumeister der Republik Venedig. Er schrieb eine Anzahl bemerkenswerter Werke, so über die Altertümer von Rimini, Lebensbeschreibungen von Jacopo Sansovino, Andrea Palladio und Vincenzo Scamozzi, wie überhaupt Biographien über die berühmtesten Architekten und Bildhauer, welche im 16. Jahrhundert in Venedig lebten. Es ist dies ein wertvolles Quellenwerk, aus welchem zwar die besondere Vorliebe für die Formenwelt der genannten Meister ersichtlich ist, in dem sich aber Temanza nicht blind für den Wert anderer Kunsterscheinungen zeigt und die künstlerische Freiheit gewahrt wissen will. Als ausführender Architekt betätigte er sich, nachdem er 1727 in den Dienst des Wasserbauamtes in Venedig getreten, dessen oberster Beamter er an seinem Lebensende war, bei dem Bau der Kapelle Sagredo in S. Francesco della Vigna, deren Gesamtverhältnisse recht gelungen, deren Einzelheiten aber wenig erfreulich sind. 1755 baute er den Uhrturm am Markusplatz in Venedig um, indem er mit technischem Geschick 8 Säulen einschob, die aber gleichwohl nicht allgemeinen Beifall fanden. Besser gelungen war die Architektur eines Pavillons im Garten des Palastes Zenobrio ai Carmini, deren graziöse Säulenloggia angenehm auffällt. 1750—1775 errichtete er die Kirche Sa. Maddalena, die außen rund, innen sechseckig gestaltet ist. Das Werk zeichnet sich durch harmonische Verhältnisse aus. Außerhalb Venedigs ist sein Werk die Fassade von Sta. Margareta in Padua und die Brücke über die Brenta zu Dolo.

Neben Venedig ist Vicenza eine Hauptstätte des guten architektonischen Geschmacks in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Hier wirken Arnaldi, Calderari und Fontana. Graf Aeneas Arnaldi, geb. 1716 in Vicenza, stand in regem Briefwechsel mit dem ihm gleichgesinnten Temanza; auch er war Kunstschriftsteller vornehmlich auf dem Gebiet des Theaterbaus und der Basiliken, wobei er die palladianischen Bauten in den Bereich seiner Untersuchung zog. Er empfahl die Form des Halbkreises für den Zuschauerraum. Von ihm rührt auch eine wertvolle Beschreibung der bemerkenswertesten Bauten von Vicenza her. Als ausführender Baumeister ist er weniger hervorgetreten. Allenfalls kann eine von ihm ausgeführte Restauration des Palastes Raggione in Vicenza erwähnt werden.

Mehr baute Graf Otto Calderari, geb. 1730, gest. 1804, der schon als Kind architektonische Neigungen bekundete und frühzeitig die

glanzvollen Meisterwerke der Architektur und im besonderen diejenigen seiner Vaterstadt Vicenza studierte. Er errichtete in Vicenza 1756 die Fassade für die Kirche S. Girolamo, 1773 den Palazzo Bonini, 1776 den Palazzo Cardellina, 1780 den Palazzo Loschi, 1784 den Palazzo Salvi, 1801 die innere Loggia des Palazzo Trissino, 1803 die Casa Capra. Auch in der Provinz befinden sich einige seiner Werke, von denen sich besonders das Seminario archivescovale in Verona durch das zu bewundernde Ebenmaß der Gliederung auszeichnet, wie überhaupt seine Architektur der palladianischen Nachbarschaft durchaus würdig ist. Eine Prachtausgabe seiner Werke wurde in Vicenza 1808—20 unter dem Titel Disegni e scritti di Architettura gedruckt.

Nach Calderari nahm Fontana die vornehmste Stelle unter den vicentinischen Architekten ein, sein Schaffen gehört bereits völlig dem 19. Jahrh. an. 1804 erbaute er die Casa Lampertico am Corso, 1814 das Oratorio del convento Filipini in S. Marcello, 1819 die Flügel des Pal. Trissino am Ponte Furo und außerhalb die Parochialkirchen in Longara (1801) und in Villaverla (1810), letztere mit Turm.

Den Ruf Mailands als hervorragender Kunststätte sucht um die Wende des 18. zum 19. Jahrh. Giuseppe Piermarini zu wahren, geb. den 18. Juli 1734 in Foligno, gestorben den 18. Februar 1808 daselbst. Dort empfing er auch den ersten Unterricht, wandte sich dann nach Rom, wo er erst bei Poggi studierte, dann aber aus der Bekanntschaft mit Vanvitelli, der wesentlich seine künstlerischen Kenntnisse förderte, dauernden Nutzen zog. Bei Vanvitelli eignete er sich nicht nur die mathematischen Disziplinen an, wie sie einem Architekten unbedingt bekannt sein müssen, sondern auch das architektonische Rüstzeug. Schließlich nahm ihn Vanvitelli sogar als Bauführer in seinen Dienst, zuerst am Palast von Caserta; ja, als Vanvitelli, vom Erzherzog Ferdinand berufen, nach Mailand übersiedelte, um die Ausgestaltung des Palazzo reale zu übernehmen, überließ er Piermarini bald ganz diesen Bau, da er sich selbst nicht lange in Mailand aufhalten konnte. Dieser Bau bot insofern Schwierigkeiten, als der Architekt die Verpflichtung hatte, am bestehenden Alten nicht zu rütteln. 1769 wurde Piermarini Hofarchitekt und Oberbauinspektor, 1776 erhielt er die Professur für Architektur an der von Maria Theresia gegründeten Akademie der schönen Künste in Mailand und trug durch Wort und Tat zur Verbesserung des guten Geschmacks bei. In letzterer Beziehung sei auf den Bau der Königl. Villa in Monza hingewiesen, der ganz und gar das ausdrucksvolle Gepräge seiner künstlerischen Tendenzen trägt.

Am bekanntesten wurde sein Name durch den Bau des 1776—1778 errichteten Teatro della Scala in Mailand, wozu sich Piermarini

eines von der Regierung gewählten, einst zur Kirche Sa. Maria della Scala gehörigen Areals bediente. Dieses für 3600 Zuschauer berechnete Gebäude zeigt, daß Piermarini mehr ein kühl überlegender als genialer



Abb. 279. Teatro della Scala zu Mailand.

Künstler gewesen ist. Die Anordnung des Grundrisses ist zufriedenstellend, die Außenarchitektur (Abb. 279) aber ohne eigentliche Originalität. Die Fassade mit ihren korinthischen Halbsäulen im Mittelrisalit, den sich seitlich anreihenden Pilastern gleicher Ordnung und

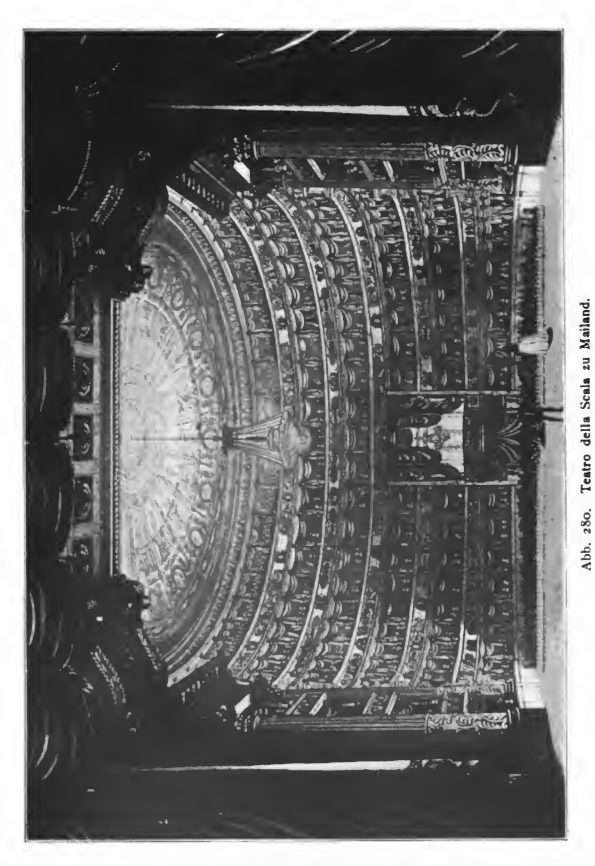


Abb. 280. Teatro della Scala zu Mailand.

dem als Attika wirkenden Obergeschoß kann wenig erwärmen, während die Ornamentgebung im Innern (Abb. 280) von einer überreichen, aber unzusammenhängenden und oft ganz unangebrachten Dekoration

Zeugnis ablegt, so daß Piermarini als Raumkünstler nicht uneingeschränkte Anerkennung verdienen kann.

Noch weichlicher sind die Formen an dem bereits früher auf Befehl des Hofes begonnenen, aber erst 1779 fertiggestellten Teatro della Canobbiana in Mailand, das nur für 2200 Zuschauer hinreicht. Die Architektur erscheint trocken, obwohl eigentliche Dissonanzen nicht bemerkbar sind. Als Hofarchitekt flossen dem Künstler auch zahlreiche Aufträge seitens der Hofgesellschaft und sonstiger vornehmer Privatleute zu. So erbaute er die Paläste Greppi, Moriggia, Lasnedi, Sannazari, Belgiojoso, Häuser an der Piazza Fontana und der Via di Sa. Radegonda, die Fassaden der Paläste Litta, Cusani und des erzbischöflichen Palastes, sämtlich in Mailand.

Das Wiederaufleben der klassischen Studien leuchtet bei alledem auch aus den Werken Piermarinis hervor und veranlaßte auch seine Schüler zu beachtenswerten Neuschöpfungen. So errichtete Leopoldo Polack, 1750—1805, der trotz seines deutschen Namens ein Italiener ist, 1790 den Palazzo della Villa reale für den Grafen Ludovico Barbiano di Belgiojoso in einer prachtvollen, römischen Villen nachgebildeten Säulenarchitektur. Der Palast ging 1802 nach dem Tode des Generals in den Besitz des Staates über und wurde Krongut. Polack erbaute auch das Postamt in der via dei Rastrelli in Mailand, das 1866 einen bedeckten Hof erhielt, Cantoni erbaute die Casa Mellerio am corso di Porta Romana, Soave die casa Bovara am corso di Porta Venezia.

Von dem Genuesen Andrea Tagliafichi, 1729—1811, erwähnte ich bereits, daß er an die Hochrenaissance anknüpfte, deren Formen er täuschend nachbildete; daß er dies vermochte, verdankt er seinem autodidaktischen Studium, das ihn mit den alten Monumenten selbst in direkte Beziehung brachte. Sein künstlerisches Schaffen begann mit der Einrichtung eines Saales im Pal. Serra in Genua, dem sich die vortrefflich disponierte Villa Durazzo anschloß, wobei die Landschaft ein übriges zur Vollendung des Baues beitrug. Reiche Gruppierung und harmonische Verhältnisse zeigt der Pal. Doria in Sampierdarena. Andere Werke sind bereits S. 407 genannt. 1778 wurde Tagliafichi Mitglied der Pariser Akademie, auch war er Mitglied der Akademia Ligustica und des Nationalinstituts für Künste und Wissenschaften.

Das Wirken dieser letztgenannten Meister kam im wesentlichen einer bestimmten Stadt oder Gegend zugute; anders bei Cosimo Morelli, der bald hier bald dort, im Norden oder Süden, mit Werken vertreten erscheint. Geb. 1732 zu Imola, erhielt er durch Domenico

Trifogli, von dem mehrere Werke in Imola vorhanden sind, den ersten Unterricht, modernisierte später die hübsche Kathedrale seiner Vaterstadt und erbaute das Theater und den erzbischöflichen Palast daselbst. Der Bischof J. Bandi förderte ihn, ebenso dessen Neffe Antonio Braschi, der 1775 als Papst Pius VI den Stuhl Petri bestieg und Morelli als Architekten von Cesena berief. Dort errichtete dieser die Hauptkirche, die Bibliothek und das Spital, erbaute Kirchen in Fermo, Macerata, Fossombrona, Lugo, Theater in Fermo, Jesi, Osimo und Ferrara, die Paläste Brasdri und Onesti in Rom, Anguisciuola in Piacenza, Berio in Neapel, Cappi in Bologna und den Triumphbogen Clemens XIV. in S. Arcangelo. Morelli starb im Jahre 1812 in Imola.

Ein anderer italienischer Architekt jener Zeit entzog seine künstlerische Arbeit fast gänzlich seinem Vaterland, um in Rußland Lorbeeren zu ernten. Es war Giacomo Quarenghi, geb. 1744 in Bergamo, † 1817 in St. Petersburg. Er entstammte einer Künstlerfamilie und hatte auch selbst schon frühzeitig beachtenswerte Neigungen auf mehreren Gebieten der bildenden Kunst, so daß er nach Empfang einer sorgfältigen Erziehung nicht recht wußte, welcher Gattung er sich vornehmlich zuwenden sollte. Nachdem er im Atelier von Raphael Mengs in Rom gearbeitet hatte, kam er zu Pozzi, auf dessen Anraten er Architekt wurde. Er studierte Palladio und die Alten und huldigte schließlich in seinen Werken einer auf der Renaissance begründeten Richtung.

Die Kaiserin Katharina II. berief ihn nach St. Petersburg, welcher Stadt sein weiteres Schaffen im wesentlichen angehört und die er dadurch sehr verschönte. Nach seinen Plänen wurden erbaut die Bank, die Börse, das Theater in der Eremitage, 1780, die Galerie zur Aufstellung der Gemälde, die Kapelle des Maltheserordens, der Pavillon im englischen Garten des Peterhofs, die Bäder in Zarskojeselo, nach dem Vorbilde antiker Thermen, sowie die Treppe des Kaiserl. Palastes zu Moskau. Auch für die Höfe in Wien, München und London lieferte er Zeichnungen zu Monumentalgebäuden. Er war Mitglied der Akademie von St. Petersburg und verschiedener anderer Akademien Europas. Sein Lebenswerk wurde von seinem Sohne, dem Cavaliere Giulio Quarenghi, 1821 in Mailand unter dem Titel: Le fabriche e disegni del Cav. G. Quarenghi, architetto di S. M. l'Imperatrice di tutte le Russie veröffentlicht.

Ein vielseitiger Künstler war Antonio Visentini; er wird als Architekt, Architekturmaler, Kupferstecher und Bildhauer erwähnt und trat auch schriftstellerisch zur Verteidigung einer vernunftgemäßen

Bauweise auf. Als Kupferstecher ist er durch die Veröffentlichung der Ansichten Venedigs nach den Gemälden Canalettos bekannt geworden. Über seine ausgeführten Bauten weiß man wenig. Dies Wenige genügt aber, zu beweisen, wie wenig seine Handlungen seinen Worten entsprachen, so im Palazzo Mangili-Valmarana bei St. Apostoli in Venedig, dessen schlanke Säulenhalle als ein später Abkömmling byzantinischer Paläste des 9. und 10. Jahrhunderts erscheint. Auch sonst finden sich im Fassadensystem fehlerhafte Anordnungen, so in den Intercolumnien, welche am Mittelbogen enger als an den Seiten sind, und in den in der Mitte der oberen Geschosse gelegenen Fenstern laufen die Kämpfergebälke als Sturz zur Verdachung der scheitrechten Fenster fort.

Wie Temanza war auch sein Schüler Gianantonio Selva wissenschaftlich tätig. In Venedig am 13. Juni 1753 geboren, erhielt er den ersten Unterricht bei seinem Onkel Gianmaria Selva, lernte alsdann beim Maler Pietro Antonio zeichnen, wandte sich aber bald Tommaso Temanza zu, um Architektur zu studieren. 1778 ging er zu weiterer Ausbildung nach Rom, zeichnete dort die antiken und neueren Gebäude und wurde ein überzeugter Anhänger des Klassizismus. In Rom machte er die Bekanntschaft Canovas, dessen Freund und Baumeister er wurde.

Die Phantasie Selvas wurde durch seinen Pariser Aufenthalt in Fesseln geschlagen. Dort war inzwischen die Reaktion gegen Barock und Rokoko eingetreten und man konnte sich in symmetrischen, stets sich wiederholenden, auf strengste Einfachheit abzielenden Formen nicht genug tun. So wurde seine Architektur nüchtern und reizlos, woran auch sein Aufenthalt in England nichts änderte. Dann ging er nach Florenz und Rom. Was er jedoch vom Norden her mitbrachte, war die Geschicklichkeit in der Anordnung des Grundrisses, so vor allem einer großen Platzbemessung für Nebenräumlichkeiten, wodurch er nach seiner 1780 dorthin erfolgten Rückkehr eine bis dahin nicht gekannte Bequemlichkeit nach seiner Vaterstadt verpflanzte. Selva wurde in Venedig Professor der Architektur an der Akademie der bildenden Künste und erhielt er die Oberaufsicht über die öffentlichen Gebäude und Gärten. Er war ein vielbeschäftigter Architekt. Seine Dekorationsmanier lernen wir kennen im Innern der Paläste Manin bei S. Salvadore, Mangili-Valmarana bei S. Apostoli und Cavrian da Ponte bei S. Maurizio, welch letzterer von 1801 an restauriert wird. Sein selbständiges Werk ist der Palazzo für den Grafen Guido Erizzo. 1807 richtete er das Kloster della Carità für die Zwecke der Kunstakademie her.

Schon vorher, 1789, ging er aus der Konkurrenz zur Erlangung von Entwürfen für den Bau des Teatro della Fenice als Sieger hervor. Der Erfolg war aber ein sehr bestrittener, da ihm die Baukommission, wie das bis in unsere Tage hinein häufig zu geschehen pflegt, strenge Fesseln anlegte und drückende Bedingungen vorschrieb, die nur auf Kosten der Schönheit und Technik zu erfüllen waren. Bedauerlich bleibt hierbei, daß Selva auch im Dekorativen gesündigt hat, wo er sicherlich freier schaffen durfte. Immerhin entbehrte das Ganze nicht der Einheitlichkeit, und als es sich nach dem Brande des Theaters 1836 darum handelte, ein neues an die Stelle zu setzen, wurde dieses neue Theater ganz im Sinne des alten wieder aufgebaut. Daraus ist denn doch die hohe Wertschätzung zu erkennen, welche seine Zeitgenossen für den immerhin begabten Meisters hatten.

Auch als Selva von 1806 ab gemeinsam mit seinem Schüler Antonio Diedo die Kirche S. Maurizio errichtete, war er beim Entwurf an bereits vorhandene Skizzen des Patriziers Pietro Zaguzi gebunden, der darauf hielt, daß der über griechischem Kreuz entworfene Grundplan der demolierten Kirche S. Geminian beibehalten wurde. Der Aufbau war korrekt aber nüchtern, ebenso wie bei seiner 1810 begonnenen Kirche del Nome di Gesù, die von Diedo fertig gestellt wurde. Die kalte Kunst Selvas erwärmte sich nicht einmal, als es galt, 1810 an Stelle des rasierten Klosters delle Capucini und S. Antonio öffentliche Anlagen herzustellen, die doch gewiß auf poesievollere Gestaltung hinwiesen. In Padua ist das Haus Vigo d'Azzere, in Verona das Haus des Gaetano Vela sein Werk. Der Künstler starb am 22. Juni 1819.

Mit der von Selva erbauten Kirche in Possagno hatte es folgende Bewandtnis: Canova hatte eine Statue der Religion mit Kreuz und Schild geschaffen und sie dem Papst zur Aufstellung an hervorragender Stelle angeboten. Die Kardinäle lehnten sie jedoch ab. Darauf verkaufte der über diese Haltung empörte Künstler seinen im Kirchenstaat gelegenen Besitz und entschloß sich, in seiner Geburtsstadt Possagno aus eigenen Mitteln einen Tempel zu bauen, in welchem jene Statue Aufstellung fand. Als eifriger Bewunderer des römischen Pantheons entlehnte er diesem die entscheidenden Elemente zum Bau seiner Kirche, besonders die Grundform, andrerseits lehnte er sich hinsichtlich der Säulenform an das schönste Gebäude dorischen Stils, das Parthenon in Athen an.

Der Bau begann 1819, für die Ausführung sorgte Giovanni Zardo Fantolin, auch nach dem 1822 erfolgten Tode Canovas, der zum Teil die Mittel dazu hinterließ, während sich überdies sein Bruder, der

Bischof von Mindo, für den Weiterbau helfend interessierte. Selbst die Bewohner von Possagno stellten sich von vornherein freiwillig in den Dienst der guten Sache, indem sie die notwendigen Materialien aus der näheren und weiteren Umgebung zum Bau herbeischafften. Eine Freitreppe von 18 Stufen vermittelt den Zugang zu der 16säuligen Vorhalle. Die Kuppel ist in sieben Reihen proportional sich verkleinernder Kassetten eingeteilt, jede Kassette zeigt eine vergoldete Rosette.

Es ist natürlich, daß sich Canova auch auf seinem eigensten Gebiet, der Plastik, an der Ausstattung des schönen Werkes betätigte. Jedoch hinterließ er nur die Modelle zu 7 Metopen mit Darstellungen aus dem alten und neuen Testament. Der Gruppe der Pietà gegenüber unter der Kanzel befindet sich das Grabmal Canovas, der hier nach Vollendung der Kirche 1830 beigesetzt wurde. Über diese Kirche hat Prof. Bossi 1823 ein Werk unter dem Titel „Il Tempio di Ant. Canova e la villa Possagno“ herausgegeben.

Schließlich sei noch bemerkt, daß die genannten Architekten Selva und Diedo in Gemeinschaft mit L. Cicognara ein Werk „Fabriche e Monumenti cospicui di Venezia“ herausgegeben haben, womit sie sich um die Aufnahme der venetianischen Baudenkmäler sehr verdient gemacht haben.

Die nun folgende, etwa bis 1850 währende Epoche brach zwar noch nicht völlig die konventionellen Fesseln, die Formen verraten jedoch ein feines künstlerisches Gefühl, welches aus diesen Fesseln zu freierem Schaffen allmählich sich emporrang. An der Spitze der Bewegung steht ein Schüler Piermarinis, Luigi Canonica, 1764 bis 1844. Wiederum ist Mailand Mittelpunkt des architektonischen Schaffens. Hier legte Canonica unter der Ägide Piermarinis derartige Beweise seiner künstlerischen Befähigung ab, daß er bereits als Jüngling von 21 Jahren für einen Kirchenentwurf preisgekrönt wurde.

Canonicas erster bedeutender Bau ist das 1803 errichtete Teatro Carcano in Mailand; bald folgten zwei andere Theater ebendaselbst, sowie die Theater in Brescia, Cremona und Mantua, ferner mit Leopoldo Polack zusammen das Teatro dei Filodrammatici in Mailand, wobei eine ältere, den Heiligen Cosmo und Damiano geweihte Anlage benutzt wurde.

Am bekanntesten auch im Ausland wurde Canonica durch den in den Jahren 1806 und 1807 erfolgten Bau des Amphitheaters, der sogen. Arena in Mailand. Die gleichartigen Schöpfungen der Römer übernahmen hier Patenschaft. Die Achsen der Ellipsen sind 238 und

116 m lang. Das Gebäude bietet Raum für 30000 Zuschauer. Die grandiose königliche Loge zeigt sich als Oktastylos korinthischer Ordnung. Wir finden den Künstler dann auch in seiner Funktion als Hofbaumeister beim inneren Ausbau der Schlösser von Mailand und Monza, wo er einige Bauten in den Parks errichtete. Er brachte es bis zum Präsidenten des Rates zur Beaufsichtigung der lombardischen Staatsgebäude.

Eines seiner besseren Privatgebäude ist die Casa Traversi in der via del Giardino in Mailand. Canonica hinterließ $3^1/_2$ Millionen Lire, bedachte aber in seinem Testament wohltätige Stiftungen, sowie Studienfonds und Elementarschulen, ein Umstand, der jedenfalls von seiner humanitären Gesinnung das glänzendste Zeugnis ablegt.

Von anderen Mailänder Architekten jener Zeit seien die folgenden genannt: es erbaut Pietro Pestagalli 1825 die Casa Cagnola in der via Cusani, Giovanni Brocca 1829 die Casa Brocca am Corso Vittorio Emanuele, Gioachino Crivelli 1831 die Casa Possalacqua, via Monte di Pietà, Pelagio Pelagi 1831 die Casa Aresi in derselben Straße, mit etruskischen Anklängen, Ferdinand Albertolli 1835 die Casa Taverna, via Monte Napoleone, Gaetano Casati 1837 Casa Ciani, Corso di Porta Venezia, Luigi Chierichetti 1838 Casa Tarsis, via San Paolo, 1839 Casa Gavazzi, via Monte Napoleone, Giacomo Moraglia 1826 die Porta Comacina oder Garibaldi, einen der vielen kleinen nach römischem Vorbilde errichteten Bögen; der Architrav wird hier von dorischen Säulen gestützt.

Rodolfo Vantini, aus Brescia, † 1856, der in Rom besonders die klassischen Bauten der Kaiserzeit studiert, ist viel in seiner Vaterstadt, aber auch in der Stadt Mailand beschäftigt, in deren Staatsdienst er stand. In letzterer Stadt erbaut er die Porta orientale, die so gefiel, daß dem Meister zu Ehren eine Medaille mit der Fassade der Porta geprägt wurde. Seinen eigentlichen Ruf verdankte Vantini jedoch der gelungenen Zeichnung zu dem 1815 begonnenen, 1821 vollendeten Camposanto zu Brescia; das in Pyramidenform errichtete Tempelchen stammt aus der Zeit 1843—56. Ebendaselbst übertrug er auch die mittelalterlichen Kirchen S. Clemente und S. Francesco ins Neuklassische. In Mailand ist ferner sein Werk die Barriera di Porta Venezia.

In Vicenza entwickelt der Architekt Malacarne eine umfangreiche Tätigkeit; er errichtet 1806 den Nordflügel des Palazzo comunale auf der Piazza maggiore, 1818 die Kirche und Loggien, den Cimitero am Borgo Lucia, 1823 das Collegio comunale S. Marcello, 1832 das Atrium der Casa Scrofa und einen dorischen Portikus am gleich-

namigen Borgo, 1834 die Loggia Bortilan am Monte Berico, 1838 den Ospedale nuovo, 1839 die Südfront des Bogens auf dem Campo Marzio, 1844 die Edicola Palladiana auf dem Camposanto.



Abb. 281. Campo Santo zu Genua.

Dankbare Aufgaben bieten dem Neuklassizismus die Friedhöfe

dar, die in Italien mehr als anderswo Stätten hoher künstlerischer Kultur geworden sind. Immer wieder erscheint als Leitmotiv eine Reihe in der Regel dorischer Säulen, sowie ein architrav- und giebelgeschmückter Portikus, der sich an drei Seiten wiederholt. Diese Anordnung finden wir so sicher an jeder Friedhofsanlage vor, wie die an das Pantheon oder die Villa rotonda des Palladio erinnernde Zentralkuppel in den Kirchen jener Zeit. Das genannte Leitmotiv kehrt aber auch an anderen Sakral- und Profangebäuden wieder, was man bei Betrachtung der Theater, Paläste und Villen unschwer feststellen kann.

Die Neuklassizisten hielten die dorische Ordnung wegen ihres Ernstes und ihrer Strenge zur Dekoration der Friedhöfe, als der Stätte des Todes, für die geeignetste Form. Eine der stimmungsvollsten monumentalen Anlagen dieser Art ist der Camposanto di Staglieno zu Genua (Abb. 281). Der Bau begann nach dem Projekt des 1835 verstorbenen Architekten Carlo Barabino, der 1830 dazu den Auftrag erhielt; sein Nachfolger Giov. Battista Resasco († 1871) nahm Erweiterungen vor, zuerst 1837 bis 1840, sodann im Jahre 1868. Danach stellt sich die Anlage als grundverschieden von den nordischen Kirchhöfen dar, die einen mehr parkartigen Charakter tragen. Eine Rotunde bezeichnet die Mitte, Säulenhallen schließen sich beiderseitig an, diese laufen seitlich je in einen portikusartigen Bau aus. Diese Hallenbauten sind für die Gräber der Begüterten bestimmt, während das freie Feld den Unbemittelten zugewiesen ist. Diese Verteilung hat wohl in Anlehnung an die römischen und altchristlichen Kolumbarien und Katakomben stattgefunden.

Wandnischen als Grabkammern sieht man noch an den Grenzmauern des Camposanto S. Lorenzo bei Rom, oder im Camposanto S. Miniato bei Florenz. Arkosolien und reihenförmig angeordnete Kolumbarien wechseln hier ab. Ein weiterer Fortschritt besteht nun in der Anordnung der fortlaufenden Hallen, wofür der genannte Camposanto in Genua eines der prachtvollsten Beispiele bietet. Besonders bezeichnend für das Wiederaufleben antiker Baugesinnung ist die Architektur des dem Pantheon nachgebildeten Rundtempels (Abb. 282) mit seiner sechssäuligen Vorhalle dorischer Ordnung. Die trockene Dekoration der Metopen mit Rosetten will wenig befriedigen, ebensowenig die unangebrachte Fortsetzung des Frieses in Gestalt von Festons um den runden Mauerkern herum mit den hier höchst unorganisch angeklebten Tropfen. Sieht man jedoch von diesen und anderen unschönen Details ab und bringt man Architektur und Landschaft in engere Beziehung, so gewinnt man ein Gesamtbild von grandioser Wirkung.

Geradezu paradiesisch erscheint in dieser Hinsicht die Lage des neuen Camposanto in der Straße nach Poggio reale bei Neapel.



Abb. 282. Campo Santo zu Genua.

Einfachere Beispiele befinden sich in Vicenza und Verona. Der Camposanto von Verona (Abb. 283), ein Werk des Architekten Giulio Barbieri, stellt sich als ein von Säulenhallen umgebenes

kolossales Quadrat dar; an zwei gegenüberliegenden Seiten gliedern sich Bogennischenarchitekturen an, während die dritte Seite sich dem Portal öffnet und an die vierte die Kapelle Anschluß findet. In diesem Pantheon finden die Gebeine der Wohltäter des Vaterlandes und sonst ausgezeichneter Männer Aufnahme.

Dem gesteigerten Bedürfnis nach Monumentalgräbern genügte es bald nicht mehr, lediglich solche an den Grenzmauern anzubringen, man traf auch sonstige Anordnungen. Dadurch entstand eine außerordentliche Mannigfaltigkeit in der architektonischen Gestaltung, wofür die Anlagen in Bologna und Mailand vortreffliche Beispiele bieten. Für den Cimitero monumentale von Mailand lag eine Zeichnung von Carlo Maciacchini, 1818—1899, vor. Der Bau fand jedoch nur etappenweise statt, je nach Bedürfnis und Notwendigkeit, dergestalt, daß er 1903 noch nicht als vollendet angesprochen werden



Abb. 283. Campo Santo in Verona.

konnte. An dem großartigen Werke beteiligten sich die besten Mailänder Künstler, so daß die dort niedergelegten Erscheinungen sozusagen einer Geschichte der Kunst jener Tage bilden. Die erste Anlage begann 1865 nach langen Überlegungen der Stadtverwaltung und nachdem Maciacchini in einem Wettbewerb den Preis davongetragen hatte. Der Stil der Architekturformen ist lombardisch mit venetianischem und florentinischem Einschlag. Der Künstler brach hier zum ersten Male mit der Tradition, wonach einzig und allein die griechische Architektur als vollgültig und alleinberechtigt zur Friedhofsanlage erachtet worden war.

Sehen wir uns nach Profanbauten des Neuklassizismus um, so müssen wir unsere Schritte nach Genua lenken. Dort errichtet der bereits genannte Carlo Barabino im Jahre 1827 das Theater

Carlo Felice (Abb. 284) mit einem sehr hübschen Zuschauerraum. Die Fassade ist ziemlich schmucklos bis auf den mit schlanken dorischen Säulen verzierten und mit Triglyphen und Metopen versehenen Portikus. Die Metopen sind recht unschön dekoriert, ein Mangel, den diese Architektur mit anderen dieser Epoche teilt. Die Säulen sind,



Abb. 284. Teatro Carlo Felice zu Genua.

was bei der originalen griechisch-dorischen Architektur niemals vorkommt, auf Basen gestellt. Unzureichend ist auch die Dekoration der Pfeilerhalle zu beiden Seiten dieses Portikus, ebenso erscheint der Abschluß der Attika sehr nüchtern.

In Neapel errichten Luigi und Stefano Gasse 1819—25 das

Stadthaus und ungefähr zur selben Zeit, 1817—28, leitet Pietro Bianchi aus Lugano nach seinen eigenen Plänen den Bau des Forums und der Kirche S. Francesco da Paola (Abb. 285), die der König zum Andenken an die wiederhergestellte Monarchie gelobt hatte. Nebenbei sei bemerkt, daß Bianchi als Anerkennung für die Zeichnung vom Kaiser von Rußland einen kostbaren Diamantring erhielt. Bianchi erscheint hier als ein nach unseren Begriffen wenig glücklicher Nachfolger der Architekten des Pantheon in Rom. Wohl zeigen der achtsäulige Portikus und die sich daran anschließende Säulenhalle gute Verhältnisse, die Architektur wird aber durch die klotzigen, dahinter aufsteigenden Kuppelmassen geradezu erdrückt. Imposanter erscheint das Innere mit einem Durchmesser, der denjenigen der Rotunde von S. Carlo in Mailand noch übertrifft. Die dekorativen Einzelheiten sind sorgfältig behandelt und weisen eine vornehme Eleganz auf. Der Künstler muß auch wohl seiner Zeit genug getan haben, denn wir hören, daß er 1836 Mitglied der Akademie der Künste in Wien, 1844 der Akademie von San Luca in Rom und 1847 der Akademie der Künste in Brüssel wurde.



Abb. 285. S. Francesco da Paola zu Neapel.

Zu Beginn des Jahrhunderts sehen wir in Mailand einen von Napoleon begünstigten Künstler an der Arbeit, Carlo Amati, 1776 bis 1852. Dort führt er mit Zanoja seit 1806 auf Befehl Napoleons einen Teil der Fassade des Doms nach Pellegrinis Entwurf aus. Er wurde Professor an der Akademie und gab 1822 das wertvolle Werk „Antiquità di Milano" heraus, das besonders alte Marmorschöpfungen behandelt. Amati war somit ein gelehrter und kunstliebender Architekt, der ganz den vitruvianischen Lehren ergeben war. Dies ersehen wir auch aus seinen ausgeführten Bauten, von denen die Kirche S. Carlo Borromeo in Mailand obenan steht. 1828 entsteht der erste Gedanke zum Werk, dessen Bauherr der Orden der „Servi" war, an dessen Spitze Amatis Bruder Giacinto stand. Von der Konzeption bis zum Baubeginn währte es jedoch noch acht Jahre, denn erst 1836 wurde der Grundstein gelegt. Die Konsekration erfolgte sogar erst 1847. Die Kirche, deren prachtvoller Vorbau besonders interessiert, ist zwar nicht die letzte, aber doch die größte

sakrale mailändische Schöpfung des 19. Jahrhunderts. Der Architekt ließ sich von großen, durchaus nicht zeitgenössischen Gedanken leiten. Wenn die Ausführung hiermit nicht gleichen Schritt hielt, so ist der Grund in der Manier der lombardischen Werkleute zu suchen, die nicht selten eine Gefahr für die Architekten bot.

Das Interesse für den Dombau war in Mailand nie völlig erloschen, es zieht sich durch die Mailänder Kunstbewegung wie ein roter Faden durch. Nach Pellegrinis Tod wurde Carlo Buzzi 1638 Architekt des Doms; er war Anhänger der Gotik, und unter seiner Leitung wurden die das Hauptportal flankierenden Strebepfeiler begonnen. Dann erscheint eine Zeit der Stagnation, bis Napoleon sich des Weiterbaues annahm. Es wurden Pläne eingefordert, von denen die Zeichnungen Carlo Amatis und Giuseppe Zanojas nach mehr als einjähriger Beratung zur Ausführung angenommen wurden. Die Fortführung des Baues geschah im Sinne der Pellegrinischen Ideen.

Giuseppe Zanoja, geb. 19. Januar 1752 in Genua, erhielt bei seinen Großeltern in Piacenza eine sorgfältige Erziehung; er sollte Priester werden, studierte auch Theologie, und wurde sogar Doktor dieser Fakultät. Dann aber wandte er sich den freien Künsten zu und studierte unter Leitung des Cav. Bibiena. Erst 19jährig, schuf er einen stilistisch zwar fehlerhaften, in der Konzeption aber lobenswerten Entwurf für die Kirche von Omegna.

Der prächtige Palazzo Borromeo auf Isola Bella und andere von Zanoja gezeichnete architektonische Werke brachten ihm den Ruf eines tüchtigen Künstlers ein, so daß er 1805 zum Professor der Architektur an der Akademie in Mailand ernannt wurde; auch wurde er Mitglied der Commissione degli Ornamenti, welche für die Verbreitung des guten Geschmacks in der Architektur bemüht war. Von seinem Anteil an der architektonischen Gestaltung der Doms war bereits oben die Rede. Daneben baut er die Paläste der Borromei, das Gasthaus della Bella Venezia und 1810—12 die Porta Nuova (Abb. 286) in Mailand, die in unseren Tagen von Camillo Boito sachgemäß restauriert worden ist. Am bedeutendsten erscheint die Architektur der nicht ausgeführten Porta Tanaglia.

Von anderen Bauten seien noch genannt der Saal und die Kapelle auf Isola Bella, die Casa Brioschi auf dem kleinen Platz vor S. Fedele in Mailand und die Fassade der Parochialkirche von Intra, die nach seinen Plänen begonnen wurde. In allen seinen Werken gibt sich Zanoja als ein strenger Beobachter der vitruvianischen Lehren zu erkennen, in deren Geist er mehr wie jeder andere eingedrungen war. Die vielseitige Bildung des Künstlers bekundet sich

auch darin, daß er als bedeutender Redner, Dichter und Schriftsteller gilt. Eine Anzahl seiner literarischen Arbeiten sind im Druck erschienen. Zanoja starb mitten im arbeitsreichen Leben 1817 im 65. Jahre.



Abb. 286. Porta Nuova zu Mailand.

Es muß hier eines Projektes Erwähnung geschehen, das, falls es zur Ausführung gekommen wäre, sich als eine der größten und schönsten Stadtperspektiven erwiesen hätte. Bonaparte hatte seinen Einzug in Mailand gehalten, es erfolgte die Niederlegung der äußeren Mauern des Kastells, nun wollte der große Heerführer die für ihn günstige Wandlung der politischen Dinge durch eine architektonische Tat verherrlichen, für die er das Thema folgendermaßen stellte: das Kastell sollte in einen prachtvollen Palast für die Zentralverwaltung verwandelt und von allen Seiten mit grandiosen Gebäuden umgeben werden, die den öffentlichen Bedürfnissen dienen sollten; dieses neue Zentrum aber sollte in direkte Verbindung mit dem Domplatz gebracht werden. So sollte das Forum Bonaparte entstehen.

Unter den vielen Entwürfen wurde derjenige des Architekten Giovanni Antolini, 1755—1841, zur Ausführung bestimmt, weil er der prächtigste war, wie die veröffentlichten 30 Blatt Zeichnungen noch heute erkennen lassen. Aber gerade der Pracht entsprach auch die Kostspieligkeit, so daß zwar heute der Name „Foro Bonaparte“, aber wenig von den im Jahre 1808 beabsichtigten Bauten vorhanden ist. Auch sonst hat Antolini keine größeren Bauten ausgeführt, er wirkte vornehmlich als Professor der Baukunst an der Mailänder Akademie und gab theoretische und praktische Schriften heraus. So über Grundsätze der bürgerlichen Baukunst, über die Ruinen der altrömischen Stadt Velleja, über den Herkulestempel zu Cori mit Stichen nach seinen Zeichnungen, desgleichen über den Minervatempel zu Assisi. Ein jüngerer Architekt des gleichen Namens war um die Mitte des Jahrhunderts in Bologna tätig.

Zu den Obliegenheiten Antolinis gehörte es auch, die Prokuratien in Venedig in ein Königsschloß umzugestalten. Nach seinem Entwurf begann nach Abtragung der Kirche S. Geminian der Bau. Doch hatte dieses Werk Antolinis das Mißgeschick, nicht der Nachwelt erhalten zu bleiben. Die Mauern wurden wieder niedergerissen und nach einem veränderten Plan des Architekten Giuseppe Maria Soli gebaut. Darüber berichtet Mothes in seiner „Baukunst Venedigs“:

„Der Neubau erstreckt sich über die ganze Breite des Platzes und verbindet die alten Prokuratien mit den neuen, die Architektur der letzteren fortsetzend. Hatte schon die Abtragung von S. Geminian große Mißbilligung gefunden, so wurde das neue Gebäude, von einem Nichtvenetianer aufgeführt, von vielen Seiten heftig angegriffen. Wenn man auch nicht leugnen konnte, daß das Atrium im ganzen eine sehr angenehme Wirkung erzielt und dem Markusplatz von der Westseite her einen würdigen Eingang gibt, so tadelte man daran die über-

triebene Größe der Kassetten; wenn man auch die großartige Anlage der Haupttreppe und des achteckigen Vorsaals anerkennen mußte, so tadelte man dafür die allerdings zu hohe Attika, welche, durch die Höhe des Saales bedingt, äußerlich zu sehr auf den beiden Ordnungen lastet, und den unangenehmen Eindruck, den es macht, daß die Simse auf der Seite der neuen Prokuratien sich an diese anschließen, während sie an der Seite der alten auf unangenehme Weise die Linien derselben durchschneiden; dabei stößt selbst auf jener Seite die Attika in ganz unangenehmer Weise an das Obergeschoß der neuen Prokuratien. Freilich hätte dies alles vermieden werden können, wenn Soli, statt nachzuahmen, etwas Neues entworfen und so ein drittes, ganz verschiedenes Gebäude zwischen die beiden vorhandenen gesetzt hätte. Die Rückseite ist in vielen Stücken besser, obgleich einfacher, doch bietet sie durchaus nichts Ungewöhnliches, und die Profile sind vielfach nüchtern und trocken, die Fensterverdachungen zu schwer usw. Die Entrüstung über den Bau äußerte sich nicht bloß in Worten, sondern auch in Druckschriften, unter denen besonders eine Broschüre des Antonio Roggio im Jahre 1814 solches Aufsehen machte, daß sich die Regierung bewogen fand, die Akademie mit Abfassung eines Gutachtens zu beauftragen. Die Akademiker wählten eine Spezialkommission. Diese schlug vor, die Attika auf die Rückmauer der Gallerie zurückzuziehen, vorn aber durch eine Brüstung als Fortsetzung der Fensterbrüstungen der Prokuratien zu ersetzen, auf deren Postamente Statuen zu stellen, das Dach etwas zu erniedrigen, den achteckigen Saal in einen viereckigen zu verwandeln, um die durch das eingefügte Achteck erzeugten blinden Fenster öffnen zu können, und endlich in das untere Atrium unter die Kreuzungen der Kassettenbalken Säulen zu stellen. Ein Teil dieser Vorschläge sollte zur Ausführung gelangen."

Giuseppe Maria Soli hatte sich aus kleinen Anfängen heraufgearbeitet, denn er wurde am 23. Juni 1745 in Vignola bei Modena als Bauernsohn geboren; er lernte als Autodidakt zeichnen, bis sein Lehnsherr, der Graf Malvasia, auf ihn aufmerksam wurde und ihn zur weiteren Ausbildung auf die Kunstschule nach Bologna schickte. Ein Stipendium der Stadt Modena ermöglichte ihm einen Studienaufenthalt in Rom. Hier wandte er sich von der Malerei der Architektur zu. Als 1784 der Herzog von Modena eine Kunstakademie begründete, wurde Soli deren Direktor und Professor der Architektur. Während der französischen Herrschaft ist er, wie oben bereits erwähnt, am Bau des Palazzo reale in Venedig beschäftigt, kehrt später nach Modena zurück, wo er am 20. Oktober 1823 stirbt. Erwähnt mag noch sein,

daß er einen ehrenvollen Ruf des Kaisers Alexander von Rußland abgelehnt hatte, um nicht seine Dienste dem Vaterlande zu entziehen. Er erbaute in Cento das Hospital und den Friedhof, in seiner Vaterstadt den Palazzo Bellucci, die Kirche zu Carboniana bei Rom, sowie drei Fassaden und zwei Treppen am herzoglichen Palast zu Modena. Derselbe Palast zeigt in den von Soli entworfenen Teilen imposante Linienführung, elegante Einzelheiten und solide Materialien. Der Einfluß der Procuratie nuove ist unverkennbar.

Eine größere Bedeutung kommt dem Architekten Marchese Luigi Cagnola zu. Er wurde am 9. Juni 1762 zu Mailand als Nachkomme einer alten Patrizierfamilie geboren. 1776 kam er nach Rom ins Klementinische Kollegium. Sein erster Lehrer in der Architektur, zu der er schon früh ausgesprochene Neigung hatte, war der Professor Tarquini. Gleichwohl studierte er die Rechte auf der Universität Padua. Seine Neigung führte ihn jedoch wieder der Kunst zu. Deshalb vergrub er sich in die Reste des antiken Rom und befriedigte so seinen Wissensdurst. Alsdann studierte er auf Anraten seines Lehrers fleißig die Werke Vitruvs und Palladios, die er als ein heiliges Vermächtnis seines Meisters übernahm und die er immer wieder zu Rate zog, wenn er einmal barocken Ideen Folge leisten wollte, wie sie durch die borrominische Schule gelehrt wurden.

Seinen Universitätsstudien gab er nach außen hin einen Abschluß durch Bestehen des juristischen Examens, aber das Studium der trockenen Rechtswissenschaft sagte ihm nimmer zu. Ob er nun in der Folge im Dienste des Gouverneurs von Mailand, Grafen Wilczek, arbeitete oder infolge der Kränklichkeit seines Vaters Familienangelegenheiten ordnete, stets benutzte er seine ihm verbleibende freie Zeit zum Studium der Architektur der genannten und anderer Meister, entwarf Zeichnungen nach eigenen Ideen im Sinne der Grundsätze der Alten und kümmerte sich wenig um den Geschmack seiner Zeit.

Die erste Betätigung seines architektonischen Schaffens erfolgte, als Erzherzog Ferdinand die Porta orientale in Mailand erbauen wollte. Er trat in Wettbewerb mit dem damals bedeutendsten Architekten Piermarini und entwarf einen schöneren Entwurf für den Triumphbogen, zur Ausführung aber wurde die Zeichnung des letzteren verwendet, da sie weniger kostspielig war. Bald sprach man in Mailand von dem geschickten jungen Architekten, und als es galt, die von den Bädern Maximians bei S. Lorenzo noch vorhandenen Säulen vor dem gänzlichen Verfall zu schützen, wurde Cagnola diese Arbeit übertragen.

Die politischen Wirren des Jahres 1799, in dem auch sein Vater

starb, brachten ihm die Anstellung als österreichischer Armeekommissär und nach dem Wechsel der Regierung begab er sich nach Venedig. Sein erstes selbständiges Werk war ein kleines Landhaus bei Vajano, das aber durch das Erdbeben von 1802, kaum vollendet, wieder zerstört wurde.

Von Cagnolas Arbeiten aus der nun folgenden Zeit seien genannt: die großartigen Trauerdekorationen für den Erzbischof Visconti, für den Patriarchen Gamberi und für den Grafen Anguissola, die Zeichnung zur Krönung Napoleons, der Triumphbogen zur Hochzeitsfeier Napoleons mit der Erzherzogin Maria Luise von Österreich, und die gewaltige Säule, die er aus Veranlassung der Geburt des Königs von Rom auf dem Corso der Porta orientale in Mailand erbaute. Von seinen Entwürfen zur Errichtung einer neuen Fassade für den Mailänder Dom wurde keiner ausgeführt.



Abb. 287. Arco della Pace zu Mailand.

Im Jahre 1806 errichtete er zum Einzuge des Prinzen Eugen und der Prinzessin Amalia von Bayern an der schon genannten Porta orientale einen grandiosen Triumphbogen, der so außerordentlich gefiel, daß die Stadtverwaltung von Mailand beschloß, den nur provisorisch ausgeführten Bogen in ein Definitivum zu verwandeln. Der Bau begann bereits 1807 und war 1813 so weit, daß die Kämpfer der seitlichen Bögen versetzt werden konnten. Die politischen Ereignisse ließen alsdann das Werk ins Stocken geraten, bis Kaiser Franz I. sich in Anerkennung der Architektur dieses hervorragenden Bauwerkes für den Weiterbau interessierte, und so wurde aus dem Triumphbogen ein Friedensbogen: Arco della Pace (Abb. 287). In der vom Kaiser eingesetzten Kommission führte Cagnola selbst den Vorsitz und nach seinem 1833 erfolgten Tode Carlo Londonia, der Präsident der kaiserlichen Akademie der schönen Künste.

Um die Schönheit des Bogens ganz zu genießen, muß man von den Seitengebäuden absehen, die sicherlich nicht in dieser Art vom

Architekten geplant worden sind. Der in weißem Marmor ausgeführte Bogen zeigt den korinthischen Stil; die Profilbildung ist von tadelloser Technik, die Ornamente sind an den passenden Stellen verteilt, die Innenflächen der Bögen sind kassettiert und mit Rosetten dekoriert. Die Breite des Bogens ist ungefähr gleich der Höhe desselben bis zur Oberkante des Abschlußgesimses der Attika gerechnet, sie beträgt 23,65 m. Die korinthischen Säulen haben Postamente, das Gebälk zeigt Zahnschnitte. In den äußeren Pfeilern liegen Treppen, von denen aus man zu den höher gelegenen Teilen des Bauwerkes gelangen kann.

Welchen Wert die Zeitgenossen dieser Architekturschöpfung beimaßen, geht daraus hervor, daß durch den Mailänder Architekten Voghera 1838 unter dem Titel „Illustrazione dell'arco della pace in Milano" ein Prachtwerk erschien, in welchem auch die Skulpturen ausführlich dargestellt wurden. Noch heute ist richtig, was in jenem Werke über die Ausführung des Bogens steht: dieselbe ist in allen Teilen musterhaft, selbst die kleinsten und unbedeutendsten Details sind mit Sorgfalt behandelt. Jede Rosette in den Kassetten und fast jedes Ornament war der Gegenstand einer größern oder kleinern Preisaufgabe und das Ganze steht als ein Werk da, hervorgebracht durch die gemeinsame Arbeit aller lombardischen Künstler ersten Ranges. Die Baukosten betrugen 4 Millionen Lire.

Bei Gelegenheit der Anwesenheit des Kaisers Ferdinand I. wurde das Tor 1838 eingeweiht. Cagnola erlebte nicht mehr die Vollendung seines Werkes. Die ursprüngliche Inschrift, welche sich auf Kaiser Franz I. von Österreich bezog, existiert nicht mehr; sie wurde 1859 durch die jetzt noch vorhandene ersetzt.

Derselben Art Triumphbögen gehört auch die von ihm ausgeführte Porta Ticinese in Mailand an, wobei er zu dem großartigen jonischen Gebälk den lombardischen Stil anwendete, der in der Folge dann auch bei anderen Bauten benutzt wurde. Cagnola machte Vorschläge zur Vollendung des Palastes in den öffentlichen Gärten zu Mailand, entwarf Zeichnungen zur Anlage von Häusern und Kaufmannsgewölben am Corso der Porta Ticinese, zu einem Monument in der Art eines griechischen Tempels bei der Porta nuova und vieles andere mehr.

Als Kaiser Franz I. das neue Burgtor in Wien erbauen wollte, erhielten sowohl Peter Nobile als auch Cagnola den Auftrag zur Anfertigung von Plänen. Es wurde auch tatsächlich nach des letztern Entwurf begonnen, aber nach des erstern vollendet. Erwähnenswert sind auch seine Entwürfe zur Fassade des Sanktuariums von Varallo, zur Dekoration des Glockenturmes in der Vorstadt Chiari, für die

Barriere an der Porta orientale und für die Fassade von S. Fedele in Mailand. Von ausgeführten Bauwerken sind ferner zu nennen: die Kapelle der Heiligen Marcellina in St. Ambrogio, die Kirche zu Concorrezzo, der schöne Glockenturm zu Urgnano, der Rundtempel zu Ghisalba, der ein schönes Atrium zeigt und dessen Kuppel zur großen Verwunderung der Bevölkerung ohne Lehrgerüst emporgerichtet wurde, und sein eigener prachtvoller Palast zu Inverigo. Cagnolas Ruf zog eine Reihe von jüngeren Architekten in sein Atelier und wird sein freundliches Entgegenkommen, sowie seine stete Hilfsbereitschaft im Lehren und Raterteilen gerühmt.

Einer dieser jüngeren Architekten, Peverelli, wurde sein unzertrennlicher Begleiter. 1832 wurde Cagnola Direktor bei der Klasse der schönen Künste des k. k. Instituts, dem er bereits seit 1812 als Ehrenmitglied angehört hatte. 1825 wurde er Kämmerer des Kaisers von Österreich und am 14. August 1833 starb er auf seinem Landgute Inverigo, zu dessen prachtvollen Villa er bereits 1814 den Entwurf geschaffen hatte, deren Vollendung er jedoch nicht mehr erlebte.

In Rom schaffte an hervorragender Stelle Raffaello Stern, oder Sterne, 1771—1820. Er errichtet seit 1817 den Braccio nuovo des Museo Chiaramonti im Vatikan unter Pius VII.; der Bau zeichnet sich durch tadelloses Ebenmaß der Architekturglieder und ausgleichende Farbenstimmung aus. Zum Teil sind hier auch antike Säulen mitverwendet.

Vor, mit und nach ihm wirkte in Rom Giuseppe Valadier, geb. am 14. April 1762 in Rom als Sohn des Cavaliere Luigi Valadier und der Caterina della Valle, Tochter des berühmten Florentiner Bildhauers Filippo. Die Familie Valadier stammt aus Frankreich, wo die Vorfahren unter den Gelehrten hohe Stellungen einnahmen.

Giuseppe erhielt eine sorgfältige Erziehung. Von Beginn an zeigte er große Liebe zur Mathematik und Architektur, aber die Liebe zu den Künsten war dem Vater nicht recht. Dieser wandte sich daher an den Papst Pius VI., damit er Giuseppe von seinem Vorhaben, Architekt zu werden, abrede. Der Papst ließ den Jungen zu sich rufen und sagte ihm, daß in Rom bereits 100 Architekten lebten, worauf Giuseppe prompt antwortete: „Dann werden es 101 sein." Von da an ließ der Vater von Bekehrungsversuchen ab. Kaum 13 Jahre alt, gewann Giuseppe die goldene Medaille in der Konkurrenz an der Akademie San Luca. Im Jahre 1793 arbeitete er im Verein mit den Architekten Navone, Camporese und Giorgi an der Aufnahme römischer Häuser, gegen 1796 errichtete er den Dom zu Spoleto. In Macerata erbaute er den Palazzo Ugolini, in Rimini und

Orvieto restaurierte er die Dome, in Rom erbaute er den Palast des Grafen Lucernati, 1806 die Fassade der Kirche St. Pantaleone und die Fassade und das Innere von St. Giugliano in Banchi, in Sta. Maria Maggiore das Baptisterium, den Palast des Fürsten Poniatowski.

Er führte die großen Restaurationspläne Napoleons aus, beseitigte die Trümmer in den Titusthermen, vor dem Kolosseum und auf dem Forum Romanum, richtete die Säulen des Jupitertempels auf, restaurierte den Friedenstempel, den Triumphbogen des Titus und die Phokassäule. Er entwarf die Piazza del Popolo, 1800, das Augustinerkloster und ein Projekt für St. Paolo nach dessen Brande; 1808 legt er die Promenade auf dem Monte Pincio an, die ihm viel Beifall eintrug. Im ganzen ist er jedoch mehr Gelehrter als phantasievoller Künstler. Schließlich geriet er, da er sich viel mit Projekten, die nicht zur Ausführung gelangten — auch Festdekorationen stammen von ihm —, befaßte, in finanziellen Verfall, wozu auch die Nachlässigkeit seines Sachwalters viel beitrug, und starb im Februar des Jahres 1839.

Valadier gab mehrere Werke heraus: die Beschreibung der Altertümer, dann seine Architekturprojekte, seine besseren ausgeführten Bauten, die durch seinen Tod unterbrochenen Werke, seine am Archi-Gymnasio Romano gehaltenen Vorlesungen und andere auf die Kunst bezügliche kleinere Werke. Der Cavaliere Gasparo Cervi veröffentlichte in Bologna 1840 eine Studie über den Lebensgang Valadiers.

Sein Sohn Luigi, ebenfalls Architekt, studierte in Rom im Geiste seines Vaters. Auch er zeichnet viel alte Denkmäler, betätigt sich auch am Bau der neuen Kirche S. Francesco da Paola in Neapel, wohin er als Hofarchitekt berufen worden war.

An dieser Stelle seien einige Mitglieder der Architektenfamilie Camporese erwähnt. Pietro Camporese war zu seiner Zeit ein geschätzter Architekt in Rom. Dort erbaut er das deutsche Kollegium, alsdann den Dom und den Ehrenbogen für Pius VII. in Subiaco. Sein Schüler war der bei weitem bedeutendere Pasquale Belli, von dem noch weiter unten die Rede sein wird, und beider Schüler war Pietros Sohn Giuseppe Camporese, 1763—1822, der sich aber mehr nach den Originalwerken des Altertums bildete und viele der Werke, namentlich diejenigen der Kaiserzeit, freilegte und vom Schutt befreite, so die Bögen des Constantin und des Septimius Severus, das Colosseum, das Forum Trajanum.

Als Gartenbaukünstler betätigte sich Giuseppe Camporese an den Anlagen auf dem M. Celio. Er baute die Kirche von Carbognano,

den Dom zu Genzano, das Atrium im vatikanischen Museum, den Saal der Biga, die Villa Marconi in Frascati und die Brücke von Ceprano. Er starb am 15. März 1822 als Vizepräsident der Akademie von S. Luca. Giuseppe hatte einen Sohn, gleichfalls mit Namen Pietro, dessen Schaffen völlig dem Rom des 19. Jahrhunderts angehört; er lebte 1807—1873 und erbaute das Hospital S. Giacomo und 1839 den Palazzo delle Colonne in Rom.

Gehilfe des älteren Pietro Camporese wurde sein Schüler Pasquale Belli, geb. 3. Dezember 1752, † 31. Oktober 1833; er verriet schon als Knabe künstlerische Fähigkeiten, studierte erst Malerei bei Laurent Péchaux, dann Architektur bei dem genannten Pietro Camporese, und erwies sich beim Bau des Triumphbogens zu Subiaco nützlich. Dann leidet er, wie so oft andere Architekten jener Zeit, an Beschäftigungsmangel, bis Raffaello Stern 1820 stirbt und die von ihm begonnenen vatikanischen Bauten unvollendet läßt. Belli wurde zu seinem Nachfolger bestimmt, er vollendete den Braccio nuovo, sowie das Werk seines Vorgängers. Zu eigenem Schaffen gelangte er erst nach Auffindung der Gebeine des Heiligen Franz von Assisi. Er zeichnete 1818 die Pläne zu der neuen Gruft in S. Francesco. Es wäre nun nach unserem Empfinden natürlich gewesen, wenn diese Gruft, wie die Kirche selbst, in einer mittelalterlichen Stilart gehalten worden wäre. Weit gefehlt. Die Architekten jener Zeit waren so sehr eingefleischte Klassizisten, daß es ihnen selbstverständlich erschien, jede neue Bauaufgabe in ihrem Sinne zu lösen. So erhielt die Gruft zwar die Form eines griechischen Kreuzes, die Decke aber wird von dorischen Säulen getragen.

Als die Basilika S. Paolo bei Rom 1823 durch Feuer vernichtet wurde, erhielt Belli, damals bereits 72 Jahre alt, den Auftrag zur Wiederherstellung. Er arbeitete daran von 1825 bis zu seinem 1833 erfolgten Tode. Eine jüngere Kraft wurde ihm jedoch schon vorher beigegeben. Es war der Architekt

Luigi Poletti, geb. am 28. Oktober 1792 in Modena. Derselbe wurde daselbst auch erzogen, bis er auf die Universität Bologna kam, wo er sich besonders in den mathematischen Disziplinen auszeichnete. Nach einem kurzen Aufenthalt als Regierungsarchitekt in Castelnuovo bei Lucera sehen wir ihn mit Hilfe eines Stipendiums des Herzogs von Modena 1818 in Rom. Hier bildete er sich unter Stern und Camporese. Seit 1828 geht er auf Reisen ins Ausland, kommt nach Paris und London, wird mit Letarouilly bekannt, was anscheinend auf seine architektonische Schulung nicht ohne Einfluß geblieben ist. Nach Italien zurückgekehrt, restaurierte er 1832 die durch Erdbeben beschä-

digte Kirche S. Maria degli Angeli in Assisi. Er lieferte einen Entwurf für die Kirche Conceptione immaculata auf der Piazza di Spagna und errichtete die Theater in Fano, Terni und Rimini. Der Bau des letzteren währte von 1843 bis 1857 und trug seinem Erbauer die Ehre ein, daß seine Büste im Foyer aufgestellt wurde.

Kurz vor dem Tode Bellis wurde Poletti dessen Mitarbeiter beim Restaurationswerk von S. Paolo, um alsbald selbst Bauleiter zu werden.

Die alte Kirche S. Paolo ging in Trümmer, ohne daß eine genaue Zeichnung des Baues übrig geblieben wäre. Wohl hatte Letarouilly Holzschnitte angefertigt, aber diese Darstellungen können doch nur das allgemeine Gesamtbild wiederspiegeln; eine Wiedergabe von Licht und Schatten im ganzen wie im einzelnen konnten auch diese immerhin wertvollen Blätter nicht vermitteln. S. Paolo bot vor dem Brande kein sehr erbauliches Bild. Es wird berichtet, daß das Innere sehr dunkel erschien, im besondern deshalb, weil viele Fenster fest zugemauert waren. Der Dachstuhl blieb sichtbar, an sich ein sehr hübscher Vorgang von malerischer Schönheit, aber die Vögel bauten darin ihre Nester. Das gegen den Kreuzgang erheblich tiefer liegende Schiff hatte bereits mehrere Male von den Überschwemmungen des Tiber gelitten. Die Säulenkapitelle waren ziemlich sorglos behauen, wie überhaupt die ganze Kirche in ziemlich üblem Zustande dalag.

Poletti wollte hier ganze Arbeit tun. Er wollte sich nicht lediglich auf eine einfache Wiederherstellung im Sinne des ehemals Vorhandenen beschränken, sondern wollte dem neuen Werk seine eigene Note anweisen. Die Folge war denn auch ein fast völliger Neubau, der von der einfachen Gestaltung der altchristlichen Basilika so gut wie absah, dagegen eine der glanzvollsten Schöpfungen moderner Kirchenbaukunst darstellt. Nur in den allgemeinen Zügen und Grundformen erinnert der Bau an seinen Vorgänger. Heute stützen 80 Granitsäulen korinthischer Ordnung das fünfschiffige Langhaus. Musivische Malereien bedecken die Wände, besonders des Mittelschiffs, Querhauses und der Apsis. Der Blick in das Innere (Abb. 97) gewährt einen ungetrübten Genuß, es sei denn, daß man Bedauern darüber empfindet, daß man nicht mehr den alten Bau vor sich habe.

Poletti starb in Mailand auf einer Reise am 2. August 1869 und wurde in S. Paolo beigesetzt. Seine Bibliothek hinterließ er der Stadt Modena, sein Vermögen bestimmte er zu Stiftungen für Kunstbeflissene.

Dem größten Sakralbau Neapels, S. Francesco da Paola, steht als größter Profanbau aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts das Theater San Carlo gegenüber. An diesem Theater erstarkte die

Kunst Antonio Niccolinis, eines Toskaners von Geburt. Zuerst malte er nur die Dekorationen für das Theater, in einer Variation, daß

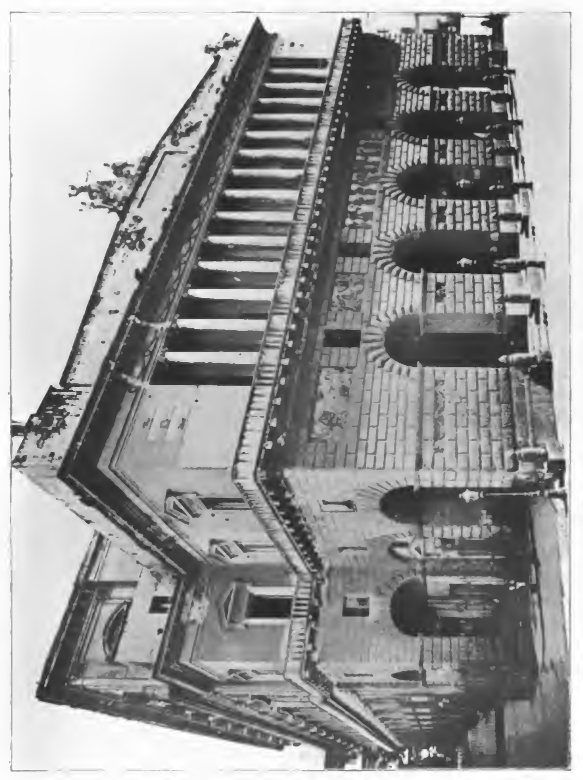


Abb. 288. Teatro S. Carlo zu Neapel.

die Zuschauer stets in Entzücken gerieten, fügte dem Kunsttempel eine von ihm reich verzierte Vorhalle hinzu und als das Theater 1816 abbrannte, erbaute er, etwa 1825, das neue Haus von Grund auf. Das-

selbe verrät schon in seiner Außenarchitektur (Abb. 288) die malerische Gesinnung des Architekten, sie bekundet eine gewisse Frische in der Erscheinung. Die Schwere der Rustika in der rundbogigen Halle des Erdgeschosses wird nicht nur zur feineren Profilierung nach oben hin gemäßigt, sondern auch durch die eingelegten figuralen und ornamentalen Dekorationen. Die darüber befindliche Gallerie wirkt wie ein kräftiges Gurtgesims und vermittelt wohltuend den Blick auf die edle Säulenarchitektur der sich fast über die ganze Front hinziehenden Loggia. Ungeschickt erscheint nur die kahle Attika. 1822 wurde Niccolini Direktor der Akademie der bildenden Künste in Neapel, 1836 Mitglied der k. k. Akademie in Wien.



Abb. 289. Aquädukt bei Lucca.

Abseits von der großen Heerstraße schaffen Pasquale Poccianti di Bibbiena, 1774—1858, und Lorenzo Nottolini, 1787—1851. Beide lassen ihre Kunst reinen Nutzbauten zugute kommen. Ersterer errichtet in Livorno das Gebäude der Wasserleitung an der Via Condotti in dorischen Stilformen, ferner 1829 das Cisternino genannte Gebäude in der Via Vittorio Emanuele in jonischer Ordnung, beides ebenso reizvolle Schöpfungen, wie die von Nottolini erfundene dorische Rotunde zu der Wasserleitung von Lucca (Abb. 289). Dieselbe verdankt ihre Entstehung der Initiative der Maria Luigia di Borbone und wurde 1823—32 erbaut. Diese Wasserleitung ist auch literarisch durch Heinrich Heine in seinen Reisebildern verewigt. Auf Geheiß Carlo Ludovicos errichtet derselbe Meister die Kirche der P. P. Passionisti bei Brancoli in der Gemeinde Lucca und erhärtet auch sein Geschick zur architektonischen Gestaltung mehr der Ingenieurkunst zufallender Aufgaben. So erbaut er in Form von zwei Triumphbögen den Zugang zu einer an eisernen Ketten hängenden Brücke über den Bach Lima zu den Bädern von Lucca, auch seine mir unbekannten Regulierungsarbeiten beim Flußlauf des Serchio werden sehr gelobt.

Der Eklektizismus und die Moderne.

Folgende in Mailand wirkende Architekten müssen als Ausläufer der Epoche des Neuklassizismus angesprochen werden: Giuseppe Pestagalli, der Erbauer des Teatro auf dem Foro Bonaparte, eines architektonisch bedeutenden Gebäudes, das die Kenntnis Bramantischer, Michelangelesker und Alessischer Kunst bekundet. Er bricht in der 1840 errichteten Casa Brambilla an der Piazza della Scala mit dem Herkommen, indem er die Terrakotta wieder anwendet; es erscheinen Anzeichen einer neuen beachtenswerten Stilrichtung, der sich auch andere Meister anschließen. So erbaut Francesco Brioschi 1848 die Casa dei fratelli d'Adda in der Via del Giardino, Enrico Tezzaghi 1848 die Casa Borromeo, via di S. Orsola, und die Cassa di Risparmio, via San Paolo, Gaetano Casati 1854 die Casa Ciani in der via S. Primo, Giuseppe Balzaretti 1855 die Casa Poldi, via del Giardino. Der Venetianer Giuseppe Japelli, 1783 bis 1852, errichtet in Padua das Café Pedrocchi, das wohl in seiner dorischen Säulenarchitektur sehr hübsch wirkt, aber doch weit abliegt von der Erfüllung des Wunsches seines Bauherrn, das schönste Café des Landes zu besitzen.

Die nun folgenden politischen Ereignisse der ersten beiden Dezennien der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts waren der künstlerischen Fortentwicklung höchst ungünstig. Alles Interesse konzentrierte sich auf die Befreiung von der Fremdherrschaft und den Zusammenschluß aller Völker der Halbinsel zu einem einzigen Königreich unter Viktor Emanuel. In dieser Zeit der nationalen Erhebung beschränkte man sich in wirtschaftlicher und künstlerischer Hinsicht auf das unumgänglich Notwendige. Jodani, Maciacchini, Robecchi, Garavaglia bauen Privathäuser in Mailand, Agostino Nazari im Jahre 1863 das kunstlose, sich über eine Fläche von $12^3/_4$ Morgen ausdehnende Schlachthaus für $1^1/_2$ Millionen Lire. Ebenso langweilig sind Nazaris Gemeindeschule bei der Porta Romana und sein Mercato nuovo beim Ponte Vetro unweit der Porta Garibaldi, ein lediglich seinem Zweck entsprechender kunstloser Ziegelrohbau, der sich noch 1872 im Bau befand. Arm an Kunstformen ist auch das von Gioachino Ersoch errichtete Schlachthaus in Rom (Abb. 290), das unsere Gedanken auf die denselben Zwecken dienenden niederländischen Bauten schweifen und uns erkennen läßt, wie anders sich die Nordländer mit dem gleichen Thema abgefunden haben.

Die einzige größere Bauschöpfung jener Zeit, in welcher künstlerisches Bestreben zutage tritt, ist das von dem Cavaliere Telemacho Buonajati erbaute Teatro Politeama in Florenz (Abb. 291). Dieses Theater zeigt die offene Form, wie sie im Norden nicht existiert und im Süden durch das Klima gezeitigt wurde. Die starke sommerliche Hitze schloß die Benutzung des geschlossenen Theaters so gut wie ganz aus. Der 5000 Personen fassende Zuschauerraum öffnet sich hufeisenförmig nach der Bühne zu, die im übrigen wie das gewöhnliche Theater erleuchtet wurde. Die Bühne ist 27 m tief und 33 m breit. Das Proszenium wird von korinthischen Säulen eingefaßt und im Korbbogen überdeckt. Das Theater dient vornehmlich dem Ausstattungsstück, Gesang und Ballett, auch als Zirkus für equestrische Vorstellungen

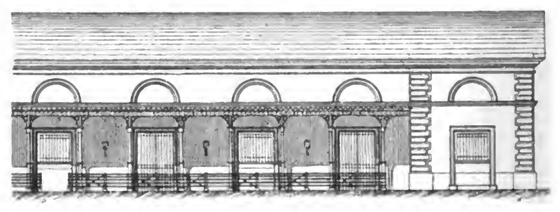


Abb. 290. Schlachthaus zu Rom.

und Festraum für große Bälle. Das in wenig erfreulicher Renaissance errichtete Vorderhaus bietet Raum für die Direktion und ein Café.

In Mailand entsteht die erste architektonische Großtat nach Erstarkung des wirtschaftlichen Erfolges und des damit im Zusammenhang stehenden künstlerischen Betätigungsdranges. Ich meine die Errichtung der Galleria Vittorio Emanuele, dessen Architekt und Bauleiter der selbstbewußte Giuseppe Mengoni, 1829—1877, und somit der Schöpfer des bedeutendsten Profanbaues des modernen Italien wurde. Ich nannte Mengoni selbstbewußt, weil er nachweisbar den Ehrgeiz besaß, von der Nachwelt mit Raffael und Michelangelo auf eine Stufe gestellt zu werden. Aber undankbar, wie die Nachwelt nun einmal ist, hat sie seinen Wunsch nicht erfüllt bei aller Anerkennung, die sie seinem glanzvollen Werk gezollt hat und immer wieder von neuem zollt. Wohl spricht zu uns aus der Architektur der berühmten Galerie eine machtvolle, modernen Bedürfnissen in umfangreicher Weise Rechnung tragende Baugesinnung, aber es fehlt in ihr

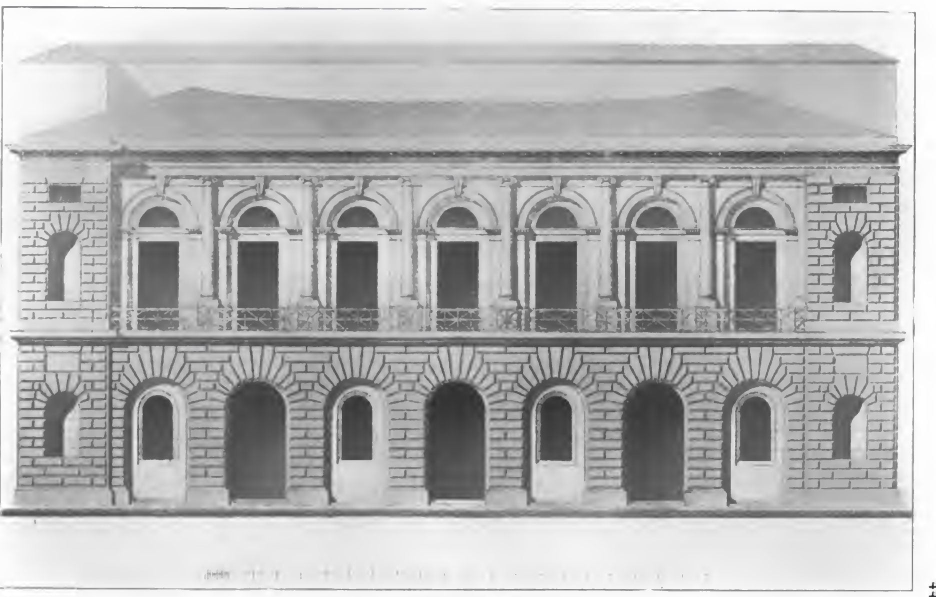


Abb. 291. Teatro Politeama zu Florenz.

der hohe Flug, das ewig Unvergängliche, das unwiderstehlich Geniale, kurzum die künstlerische Seele, welche uns die Werke der genannten Giganten der Kunst so wertvoll und anbetungswürdig macht. Immerhin überragt Mengoni die Architekten seiner Zeit, vielleicht abgesehen von De Fabris, um mehr als Haupteslänge, und es ist unrecht und unverdient, wenn diesem Künstler nicht ein Denkmal gesetzt oder doch wenigstens eine Ehrentafel gewidmet worden ist.

Mengoni wurde am 23. November 1829 in Fontana Elice bei Ravenna geboren, studierte in Bologna, bewährte sich als Architekt einiger kleiner Bauten, in deren Architektur sich bereits die Klaue des Löwen zeigt, und beteiligte sich an der Konkurrenz zur Erreichung von Plänen zum Bau der Galleria Vittorio Emanuele, aus welcher er 1863 als Sieger hervorging. Es lag in der Absicht des Architekten, die im Westen und Norden des Doms liegenden Teile einer völligen Umgestaltung zu unterziehen, dergestalt, daß die alten Gebäude rasiert würden und an deren Stelle neue großartige Monumentalgebäude träten, die noch immer so viel Platz vor sich übrig ließen, daß ein ruhiger und umfassender Anblick auf den Dom gestattet würde. Vieles von den Ideen Mengonis, so die Fassade des königlichen Schlosses, wurde ausgeführt, anderes aber, wie das Unabhängigkeits-Palais, wiederum nicht.

Der Bau der Galerie begann zu Anfang des Jahres 1865, es wurden durchschnittlich 1000 Arbeiter daran beschäftigt, so daß die Fertigstellung in noch nicht $2^1/_2$ Jahren erfolgte, eine phänomenale baugewerbliche Leistung, welche davon Zeugnis ablegt, daß die italienischen Bauleute immer noch wie ehedem auf der Höhe stehen. Mit großen Erwartungen sah ganz Italien der Eröffnung entgegen, am meisten der ziemlich nervös gewordene Künstler selbst, der zwar auf sein Werk und dessen Bestehen stolz war, aber doch die Kritik des Publikums fürchtete. Als nun König Victor Emanuel in eigener Person am 15. September 1867 die Galerie eröffnet hatte, brauste der rauschende Beifall der Menge durch die riesenhaften Hallen und das Publikum zollte dem Meister die ihm gebührende Bewunderung; seitdem flutet das Leben durch den monumentalen Bau.

Der Grundriß zeigt die Form eines griechischen Kreuzes; im Schnittpunkt der Arme ist ein Oktogon eingelegt. Die Hauptachse zeigt 195 m, die kleine Achse 105,10 m, die Breite der Passage ist 14,50 m. Das Innere (Abb. 292) zeigt vier bewohnbare Geschosse, die durch Pilasterarchitektur gegliedert sind. Die Dekoration der Wände ist ungemein mannigfaltig und gewährt Einblick in manche neue Idee des Künstlers. Unorganisch ist nur der Übergang zur Verbindung

von Wand und Glasdach; eine befriedigende Lösung ist uns Mengoni schuldig geblieben. Das Oktogon ist gleichfalls mit einer Glaskuppel überdeckt; hier ist dem Künstler der Übergang in den



Abb. 292. Galleria Vittorio Emanuele zu Mailand. Inneres.

Zwickeln besser gelungen. Wie natürlich, fesselt nächstdem am meisten die erst später fertiggestellte Fassade (Abb. 293) an der Domseite mit



Abb. 293. Galleria Vittorio Emanuele zu Mailand. Hauptfassade.

dem Triumphbogen, welchen die Mailänder dem König Victor Emanuel II. widmeten. Sie zeigt eine Renaissance-Architektur mit lombardischem Einschlag und einer besonderen, Mengoni eigenen Note, im besondern in der dekorativen Gestaltung. Die Komposition der Fassade ist klar und übersichtlich. Um die Wirkung des Hauptportalbaues ins rechte Licht zu setzen, sind die sich anschließenden Seitengebäude zurückgedrängt, bis sie ihren Abschluß in den Eckbauten finden. Als Leitmotiv erscheint der Bogen und die Säule, welche in allen Geschossen in den verschiedensten Größen erscheinen, stets aber im richtigen Verhältnis zu den Bauteilen, denen sie eingegliedert sind.

Zu der Gotik des Doms bildet die Renaissance-Architektur der Galerie einen wirkungsvollen Kontrast, gerade so wie auch auf dem Markusplatz Venedigs in der Verschiedenartigkeit der Stile ein großer Reiz liegt. Andrerseits hat Mengoni in der bewegten Gestaltung seiner Fassade, in den vortretenden und zurückliegenden Teilen die Möglichkeit ruhiger Betrachtung der Domfassade geboten.

Was Mengoni noch daneben schuf, tritt völlig gegen das oben besprochene Werk zurück, so bedeutend es an sich sein mag, wie z. B. die Cassa di Risparmio zu Bologna. Dieser von allen Seiten freistehende Bau von 1870 verrät im ganzen wie im einzelnen gute Verhältnisse und die durchaus monumentale Gesinnung seines Architekten, der sich hier gotisierender Anklänge bediente, die eine zwar eklektische Richtung andeuten, tatsächlich aber wichtig für den Befreiungskampf sind, den die Kunst gegen den sie fest umstrickenden Klassizismus kämpfte.

Eine ebenso selbständige Gesinnung offenbarte Mengoni in dem Bau der Markthalle in Florenz, wo er Stein mit dem neu als Baumaterial auftretenden Eisen zu einer geschlossenen Harmonie vereinigen wollte.

Auch zur Verschönerung der neuen Landeshauptstadt Rom entwarf Mengoni eine Reihe von Plänen, die, ausgeführt, ganze Teile der ewigen Stadt völlig verändert haben würden. Sie kamen aber nicht zur Ausführung, und auch die vollständige Fertigstellung der Galleria, an deren Fassade noch 1877 gearbeitet wurde, erlebte Mengoni nicht mehr. Von dem Gerüst, von dem aus er gerade den oberen Fries betrachtete, der eine besonders reizvolle Gestaltung aufweist und auf dessen tadellose Ausführung er vornehmlich Gewicht legte, stürzte er hinunter und fand so am 30. Dezember 1877 einen frühzeitigen Tod.

Nach dem Vorgange von Mengoni errichtete Ernesto di Mauro aus Rom die Galleria Umberto I. in Neapel (Abb. 294) in den Jahren 1887—1891. Wohl weist auch diese Galerie respektable Maße

auf, die Längsachse beträgt 147 m, die Querachse 122 m, die Kuppel übertrifft mit ihren 57 m sogar die der Mailänder Passage noch um 7 m, aber die Architektur läßt im Vergleich zu derjenigen Mengonis



Abb. 294. Galleria Umberto I zu Neapel.

viel zu wünschen übrig, sie zeigt weder die Feinheit noch die Originalität des Details des letzteren; auch die Großzügigkeit der Fassadengestaltung des Innern, wie sie doch Mailand aufweist, fehlt in Neapel, denn das Palladiomotiv im Hauptgeschoß und die enggestellten Fenster im zweiten Hauptgeschoß in ihrer schier endlosen Wiederholung wirken durchaus kleinlich, und eine künstlerische Überleitung von den Wänden zur Decke fehlt auch hier, wo man doch wenigstens den Versuch einer Verbesserung erwartet hätte.

Während noch der Bau der Galleria in Mailand im Gange war, macht sich auch Florenz zu einer neuen architektonischen Tat auf, indem es an die Vollendung der Domfassade herantritt. Wohl waren auch schon vordem Versuche zur Bekleidung der Fassade gemacht worden, aber es hat sich davon nichts auf unsere Tage hinübergerettet. Auch eine Anzahl Pläne waren im vorigen Jahrhundert gezeichnet worden, so 1822 von Giovanni Silvestri, 1843 von Niccola Matas, einem in Ancona geborenen Spanier, 1852 von Johann Georg Müller, einem Deutsch-Schweizer. Festere Gestalt gewann jedoch erst die Idee eines Fassadenbaues, als 1858 eine Kommission hierfür eingesetzt wurde, die schließlich eine Konkurrenz ausschrieb, aus welcher am 4. Juli 1870 Emilio De Fabris als Sieger hervorging.

Dieser Architekt war am 28. Oktober 1808 in Florenz geboren. Mühselig arbeitete er sich empor und bildete sich, während er bei Gaetano Baccani als Zeichner seinen kärglichen Lebensunterhalt verdiente, als Architekt aus, bis er durch die Verwendung von Giovanni Dupré ein Stipendium zum Studium in Rom und Venedig erhielt. Hier schuf er eine Anzahl Aquarelle und Skizzen, deren Verkauf es ihm ermöglichte, sein Leben zu fristen, bis der Großherzog von Toskana sich seiner annahm. Mit ihm reiste De Fabris nach Süditalien. In der Heimat ventilierte er alsdann die Frage nach dem besten der vorhandenen Entwürfe für den Dombau.

De Fabris begann wohl bald nach 1860 eigene Pläne aufzustellen, dieselben wurden jedoch erst 1870 angenommen. Damit war aber der Streit über die Komposition der Fassade noch nicht beendet, denn der Bau begann erst 1875. Nachdem und obwohl auch noch Viollet-le-Duc zugunsten des basilikalen Prinzips sein Urteil abgegeben hatte, wurde die Dreigiebelfassade von De Fabris ausgeführt. Entscheidend war die Meinung der Stifter. So wie die Fassade (Abb. 141) heute dasteht, nimmt sie sich prächtig aus, und man möchte nicht wünschen, daß sie anders würde. Die Farben des verschiedenartigen Marmors stehen sehr gut zueinander, so daß völlige Harmonie herrscht. Dabei sind die Kosten verhältnismäßig gering: sie betragen nur 931941 Lire,

wozu der König Victor Emanuel allein 100000 Lire beigetragen hatte, während auch der Papst und der Großherzog von Toskana mit größeren Summen sich beteiligten.

Sonst hat De Fabris nur kleinere Werke ausgeführt; es sei nur noch die Tribuna in der Akademie der schönen Künste genannt, wohin der David des Michelangelo vom Palazzo Vecchio verpflanzt worden ist. De Fabris starb am 28. Juni 1883; seine Büste wurde neben diejenige von Arnolfo di Cambio gestellt, zum Zeichen, daß man ihn ebenso ehre wie den ältern Meister.

Der Nachfolger De Fabris beim Dombau wurde Luigi del Moro; er hatte auf die architektonische Gestaltung der Fassade keinen Einfluß, war jedoch ein vortrefflicher Bauverwalter; unter ihm wurde die Fassade 1887 vollendet. Sein Hauptwerk ist der Bau des neuen Treppenhauses zur Gemäldegalerie im Pittipalast, ein Werk, das er kurz vor seinem 1897 erfolgten Tode fertigstellte.



Abb. 295. Cassa di Risparmio in Mailand.

Auch sonst beginnt es sich unter der Ägide des geeinigten Italien mächtig im Lande zu regen. Giuseppe Balzaretti, 1801—1874, errichtet 1871 die Cassa di Risparmio (Abb. 295) in Mailand an der Stelle eines Baues von Giuseppe Piermarini. Der eklektische Charakter zeigt sich in der Anlehnung an die Florentiner Paläste des 15. Jahrhunderts, so an die Paläste Strozzi und Riccardi, wenngleich er das Grandiose derselben nicht erreicht. Der mittlere Teil zeigt Erdgeschoß und zwei Hauptgeschosse, die seitlichen Anbauten besitzen ein Geschoß weniger. Dadurch wird eine wohllautende Gliederung der Massen herbeigeführt, ein Mittel, das wohl zum Gemeingut der Architekten aller Länder geworden ist.

Alessandro Antonelli, 1798—1888, dem auch die nach ihm

benannte Mole Antonelliana in Turin zuzuschreiben ist, erbaut die Synagoge ebendaselbst, Giacomo Franco, Professor an der Akademie der bildenden Künste in Venedig, legt zu der von ihm erbauten neuen Kirche (Abb. 296) in Lonigo 1878 den Grundstein; er verwendet die basilikale Kreuzesform und den romanischen Stil der Kirchen des 11. Jahrhunderts, wie S. Michele in Pavia, S. Andrea in Mantua und S. Zeno in Verona. Demzufolge zeigt er auch die Dreiteiligkeit der Fassade mit dreiteiligem Portal, Rose und Giebel. Die seitlichen Türme erscheinen in wenig glücklichem Aufbau. Über der Vierung wird eine achteckige Kuppel sichtbar.

Mit dem Aufschwunge der Wissenschaften müssen neue Institute gegründet werden; für diese bedarf es der passenden Räume. So entwirft Monte das naturhistorische Museum (Museo civile di storia naturale) in Genua. Es befindet sich unweit der durch ihren wundervollen Garten bekannten Villa Negro. Klarheit und Übersichtlichkeit zeichnen das Gebäude im Grundriß und Aufbau aus. Das Äußere ist fast schmucklos; das Innere (Abb. 297), eigentlich nur ein Saal von 8 : 16 m, zu welchem der Eingang durch eine Vorhalle vermittelt wird, entspricht in hervorragendem Maße seinem Zweck. Mit Ausnahme eines Fensters über der Eingangshalle wird dasselbe lediglich durch ein großes Oberlicht erhellt. In vier Reihen übereinander angeordnet, füllen die Schränke die Wandflächen bis zur Decke hin aus, und zwar in der Weise, daß die drei oberen Reihen von ausgekragten Galerien aus zugänglich sind.



Abb. 296. Kirche in Lonigo.

In Florenz erbaut Giuseppe Poggi, 1810—1901, den Palazzo Favard (Abb. 298), ein besseres Wohnhaus vom Jahre 1865 mit wohlproportionierten Verhältnissen und einem Säulenrisalit, dessen dorische und jonische Ordnung im Verein mit dem Konsolengesims und der Ballustradenattika noch völlig im klassizistischen Sinne gebildet sind. Noch mehr schätze ich ihn wegen seiner herrlichen Passage de'colli in Florenz. Poggi war Professor an der Akademie der schönen Künste in Florenz, deren Zierden außerdem zu jener Zeit auch De Fabris, Roster, Mazzanti, Giuseppe Castelazzi, 1836—1888, Mariano Falcini, 1804—1885, Marco Treves, † 1898, und Micheli waren, welcher letzterer als Direktor wirkte. Die drei letztgenannten

errichteten von 1874 bis 1882 die Synagoge in Florenz, eines der bedeutendsten israelitischen Kultgebäude der Gegenwart. Dieselbe wurde nach achtjähriger Bauzeit unter technischer Mitwirkung der Ingenieure Eugenio Cione und Domenico Rossi vollendet. Ein besonderer Vorzug des Gebäudes besteht darin, daß dasselbe freisteht. Der Stil ist orientalisch, und zwar die von arabischer und maurischer, an den Monumenten Ägyptens und Spaniens ersichtlicher Architektur abgeleitete Richtung, entsprechend modifiziert und ins Moderne übertragen, sozusagen zu einem Synagogenstil umgearbeitet.



Perspectivische Ansicht eines Theils des Innern.

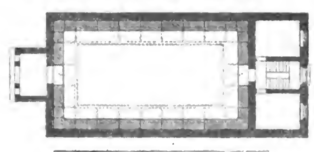


Abb. 297. Naturhistorisches Museum in Genua.

Im Grunde genommen zeigt der Grundriß die Form eines griechischen Kreuzes, aus welchem die dem Eingange gegenüberliegende Apsis hervortritt. Die kurzen Arme sind rundbogig abgeschlossen, der Tambour erhebt sich über der Vierung durch Vermittlung der Pendentifs; die auf einem Tambour ruhende Kuppel mit ihren 16 im Rundbogen geschlossenen Fenstern erinnert an die in Kairo befindlichen Moscheen und Gräber der Kalifen. Um die Kreuzesform zu verwischen, die ja für einen solchen Zweck ganz und gar nicht geeignet ist, wurde der Raum durch Annexbauten, welche sich an die Vierungspfeiler anschließen, erweitert. Andere niedrigere Bauteile, die die Räume des Kollegiums und der Sakristei aufnehmen, schließen sich seitlich der Apsis und dem Vestibül an, von dem aus auch die Treppenhäuser nach den Emporen zugänglich sind.

Das Äußere (Abb. 299) erscheint verschiedenfarbig ausgebildet, es wechselt der Travertin mit rötlichem Stein ab. Hinten im Portikus,

dessen Säulen aus Granit, dessen Kapitelle jedoch aus Marmor sind, öffnen sich drei Türen; sie vermitteln den Eingang ins Vestibül und in den Raum selbst. Die Dekoration des Innern ist polychrom; der Alkazar von Sevilla, die Alhambra in Granada und viele andere Gebäude

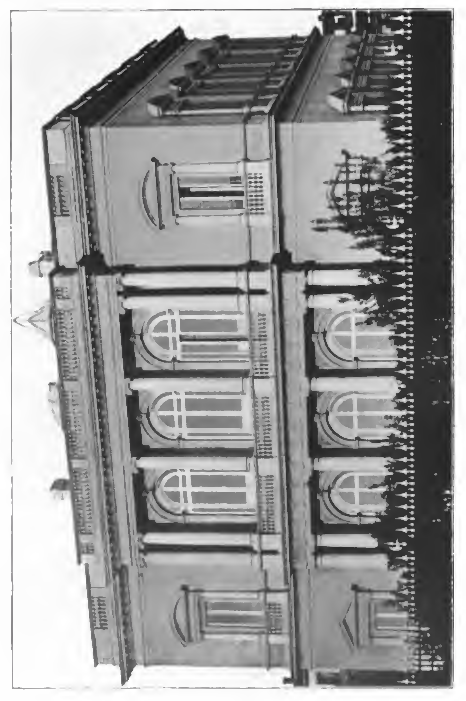


Abb. 298. Palazzo Favard zu Florenz.

Spaniens dienten dem Architekten und dem Maler Giovanni Panti als Vorbilder.

Musivische Darstellungen bereichern das phantastische Bild des Innern (Abb. 300) und lassen besonders noch die Altarapsis brillieren.

Die Kanzel ist nicht, wie das in Deutschland fast regelmäßig Gebrauch ist, in die Mittelachse des Altars und hinter denselben gelegt, sondern seitlich an einen Vierungspfeiler, ähnlich, wie dies auch in der Hauptsynagoge in Brüssel der Fall ist. Es kann nicht bestritten werden,



Abb. 299. Synagoge zu Florenz.

daß eine solche, auch dem evangelischen Gottesdienst mehr entsprechende Anordnung praktischer ist und noch dazu den Vorteil hat, daß der Blick auf die heilige Lade, die doch nun einmal der Hauptrichtepunkt für eine Synagoge ist, frei bleibt.

Den größten Anteil am Werk hatte Micheli. Er war ein echter

Künstler, zugleich von versatilem und praktischem Verstande. Sehr häufig war er Preisrichter und auch sonst zu wichtigen Fragen berufen, doch drängte er sich nie vor und liebte es auch nicht, gelobt zu sein.



Abb. 300. Synagoge in Florenz. Inneres.

Seine Tätigkeit nimmt einen großen Umfang an. Nach seinen Projekten wird in Pisa, Modena, Rom, Turin und Massa gebaut. Besonders aber macht er sich auch in Florenz bemerkbar, wo er, ein eifriger Bewunderer Palladios und Sansovinos, mit Vorliebe im Stile dieser Meister baut, jedoch nicht ohne seinen Werken ein persönliches Ge-

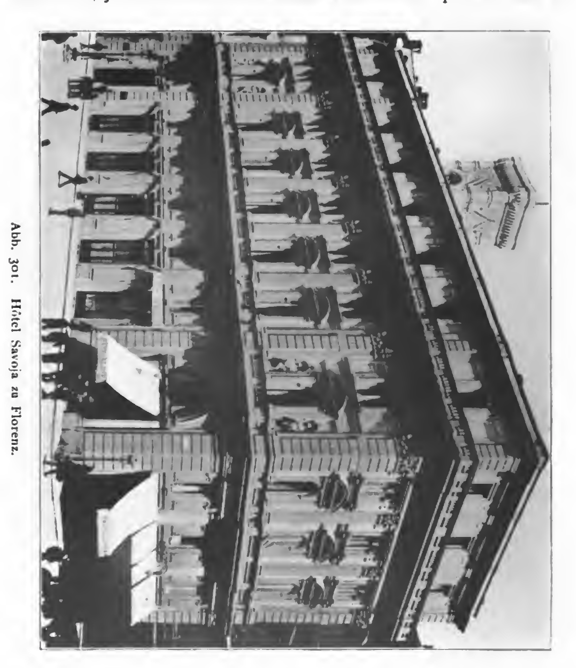


Abb. 301. Hôtel Savoja zu Florenz.

präge zu verleihen. Ich nenne neben der Fassade des Palazzo Corsini, via del Prato, nur das Hôtel Savoja (Abb. 301) und den Palast der schönen Künste in Florenz. In der Architektur des Hotels Savoja erscheint nichts Abgeklärtes. Die Wirkung ist durchaus unruhig, die Rustika der Eck- und Seitenrisalite, die kleinen Fenster, die sich über dem Unter- und Hauptgeschoß lagern, sowie die Kleinlichkeit

der sonstigen Architekturformen zeigen, daß es dem Künstler nicht gelungen ist, eine ruhige und vornehme Architekturschöpfung ins Werk zu setzen.



Abb. 302. Kunstausstellungsgebäude zu Florenz.

Das zweite Gebäude (Abb. 302) wurde als eine permanente Ausstellung der schönen Künste in Florenz im Jahre 1896 bei Gelegenheit

der Kunst- und Blumenausstellung eingeweiht und dient seit jener Zeit den jährlichen von der Gesellschaft der schönen Künste veranstalteten Ausstellungen. An diesem Gebäude kann der eklektische Sinn des Architekten sehr wohl erkannt werden. Es sind Formen, wie sie bei den klassizistischen Meistern am Schlusse der Renaissance vorkommen; aus Eigenem tut Micheli das Detail hinzu, das für ein monumentales Gebäude eigentlich etwas zu kleinlich wirkt.

Im Florentiner Privatbau tuen sich noch hervor Giacomo Roster und Giuseppe Boccini, 1840—1901. Roster, der sich auch



Abb. 303. Villa Lazzeri zu Florenz.

als Professor der Akademie der schönen Künste eines guten Rufes erfreute, ist ein vortrefflicher Kenner der klassizistischen Richtungen Italiens und Frankreichs. Wie er selbst in neuen Werken einen Fortschritt zu dokumentieren versteht, zeigt seine Villa Lazzeri (Abb. 303) auf der Piazza delle Cure in Florenz. Weise verteilt er die Baumassen, sieht von einer ornamentalen Durchbildung im wesentlichen ab und läßt seine Architekturglieder eigentlich durch sich selbst wirken. Das Palladiomotiv in der Mitte des oberen Geschosses ist hier vortrefflich hineinkomponiert.

Boccini wendet in seinem, an der Via Calimara und drei benach-

barten Straßen einen ganzen Block ausfüllenden Mietshause (Abb. 304) der Art der Sgraffitomalerei zu, wie sie in der zweiten Hälfte des

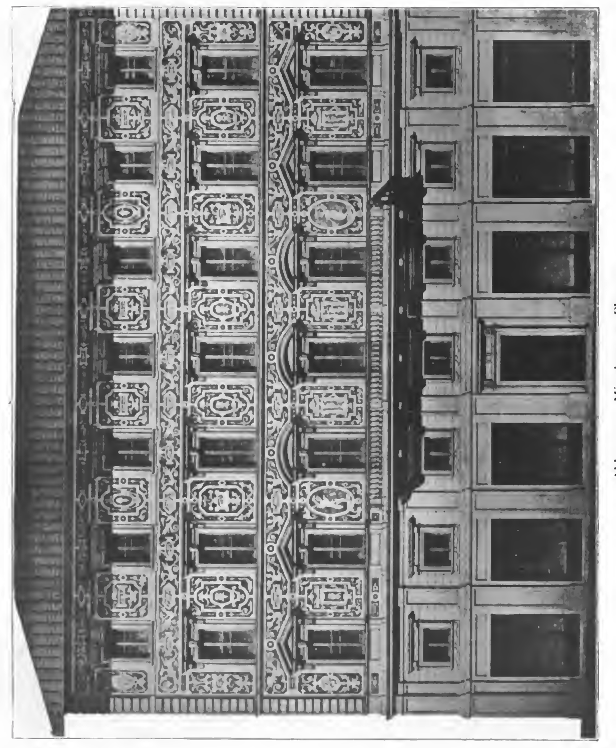


Abb. 304. Mietshaus zu Florenz.

16. Jahrhunderts in Florenz geübt wurde. Sämtliche glatten Flächen sind in diesem Stil dekoriert. Das Hauptgeschoß zeigt vor den mit Rundbogen umrahmten Fenstern einen auf Konsolen ruhenden langgestreckten Balkon. Ortsteine fassen die Ecken ein, Pilaster gliedern

Ladengeschoß und Mezzanin. In der Dekoration schafft Boccini also nichts Neues, sondern nimmt lediglich eine alte Kunstgattung auf, die



Abb. 305. Saal der Banca d'Italia zu Florenz.

er allerdings in einer modernen Bauaufgabe gut zu verwenden versteht. Die Baukosten betrugen nur 171000 Lire.

Ein gesuchter Architekt ist Riccardo Mazzanti; er errichtet das Gebäude der Banca d'Italia (Abb. 305) in Florenz mit einem etwas nüchtern wirkenden glasüberdeckten Hauptsaal, das Hôtel Helvetia, in dessen Architekturgebung antike und moderne Baugesinnung kämpfen, den etwas strenger gehaltenen Palazzo Mattei und einige recht ansprechende Villen. Der Bau des Palazzo Paggi-Tainti führt uns nicht nur mitten in das Zentrum von Florenz, sondern auch in die allerneueste Architekturströmung; sein Architekt scheint in die Schule Otto Wagners gegangen zu sein, dessen Formenwelt er nicht ungeschickt, jedenfalls recht maßvoll verwendet. Die mächtige Pfeilerhalle allerdings verrät wieder den Großräumigkeitssinn der alten Römer. Als Material für die Wandflächen ist Backstein, für die Architekturglieder Sandstein verwendet.

Einer gewissen Vollständigkeit wegen mag noch erwähnt sein, daß im ersten 1880 erfolgten Wettbewerb um das Nationaldenkmal der Franzose Nenot mit dem ersten Preis gekrönt wurde; es erhob sich darob in Italien ein Sturm der Entrüstung, so daß er mit der Ausführung nicht betraut wurde. An dieser Konkurrenz hatte auch der deutsche Bildhauer Otto mit Erfolg teilgenommen; auch eine Anzahl italienischer Kräfte hatten sich betätigt, so Ferrari und Piacentini, Marchesi, Ercoli, Pieroni, Augusto Guidini und Carlo Ferrario aus Trabucco.

Überhaupt setzt im Beginn der 80er Jahre in Rom eine hochflutende Bauperiode ein. Ganze Stadtviertel werden, so sehr dies auch vom Standpunkt des Archäologen zu bedauern ist, niedergerissen, um einer neuen Einteilung Platz zu machen. Neubauten werden allenthalben errichtet, jedoch wirken die neuen Straßenzüge schon deswegen nicht langweilig, weil ab und zu ein altes Bauwerk von früher her seinen Platz behauptet, sei es eine Kirchenfassade oder ein herrschaftliches Wohngebäude. Die Via Nazionale, der Corso erhalten ein neues Bild, für die Piazza Colonna stellt der Architekt Ferdinando Mazzanti den Plan einer Passage auf, wie sie der ewigen Stadt würdig bezeichnet werden muß. Ein mächtiger in der Art der Triumphbögen errichteter Bogen, zu welchem die seitliche Fassadenarchitektur hinzukommt, bildet den Eingang der 185 m langen Galerie, welche in einer Gabelung endet.

Cesare Spighi hat in seiner Villa Dandini de Silva in Florenz ein sowohl in der bemerkenswerten Dekoration als auch in den sorgfältig behandelten Details recht ansprechendes klassizistisches Architekturwerk hingestellt. Daß er aber noch mehr versteht, beweist das

Wohnhaus in der Via de' Lamberti (Abb. 306) in Florenz. In dieser Fassade wollte offenbar der Künstler zeigen, wie man antike Formen und mittelalterliches dekoratives Beiwerk für moderne Bedürfnisse umgestalten könne. Tatsächlich hat Spighi in diesem Wohnhaus ein reiz-

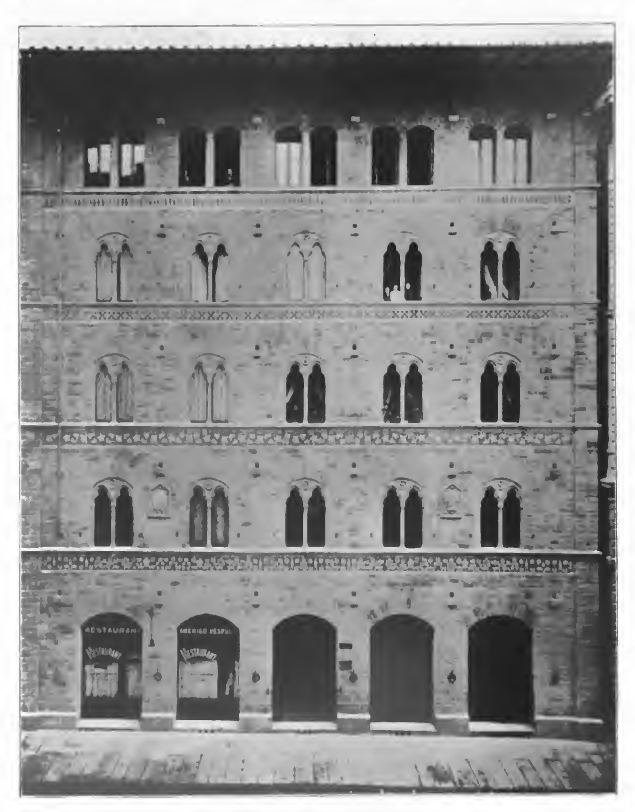


Abb. 306. Wohnhaus in Florenz.

volles Werk geschaffen, das im wesentlichen durch das gekuppelte Spitzbogenfenster als Leitmotiv wirkt, während sonstiges Ornament bis auf die Bänder unterhalb der Fenstergesimse ausgeschlossen ist. Durch



Abb. 307. Palazzo Levi zu Florenz.

das weit ausladende Hauptgesims wird eine prachtvolle Schattenwirkung erzielt. Die glatten Flächen wirken lebhaft durch die Buntscheckigkeit der Steine.

Der in Florenz wirkende Architekt Presenti verwendet, wie sein Palazzo Levi (Abb. 307) beweist, nicht ungeschickt die Formen der Hochrenaissance, nur die Pilasterbildung des mittleren Fassadenteils erscheint zu kleinlich.

An der Spitze der Architektenschaft in Rom stand bis zu seinem 1906 erfolgten Ableben Graf Giuseppe Sacconi. Geboren am 4. Juli 1855 in Montalto, entschloß er sich bereits im 15. Lebensjahre, sich dem Architekturstudium zu widmen. Zuerst unterrichtete ihn G. B. Carducci in Ferno, der recht viel von den architekturkünstlerischen Fähigkeiten des jungen Sacconi hielt; von 1875 bis 1880 studierte er alsdann in Rom mit großem Erfolge, und als am 24. Juni 1884 die Entscheidung über den zweiten Wettbewerb zur Erlangung von Plänen zu einem Nationaldenkmal für Victor Emanuel fiel, erhielt er den ersten Preis von 50000 Lire und die Bauleitung.

An dem sich auf dem Capitolinischen Hügel erhebenden Denkmal, dessen Reiterstandbild von Enrico Chiaradia herrührt und sozusagen lediglich den idealen Mittelpunkt der Anlage bezeichnet, wird schon seit 22 Jahren gebaut und noch ist kein Ende abzusehen, obwohl als Termin der 50. Jahrestag der Proklamation Roms zur Hauptstadt des geeinigten italienischen Reiches vorgesehen war. Es läßt sich aber schon jetzt voraussehen, daß das Jahr 1911 die Fertigstellung nicht bringen wird und zu den 20 Millionen Lire, welche bisher der Bau gekostet hat, werden wohl noch weitere riesenhafte Summen hinzugeschlagen werden müssen. Das nimmt auch nicht weiter Wunder, wenn man bedenkt, daß es sich hier um eine Bauanlage von ungefähr 16000 qm Flächeninhalt handelt, bei einer Breite von ca. 140 m und einer Tiefe von 147 m. Die unterste Freitreppe allein hat eine Breite von 40 m. In dem Bauch des Denkmals finden gewaltige Säle Platz. Die darüber befindlichen Propyläen sollen als Fahnenhallen ausgebildet werden. Kostbare Steinsorten, namentlich Marmor, werden die Mauern verkleiden. Für plastischen Schmuck ist man vielleicht zu sehr bedacht gewesen. Von der obersten Plattform wird man eine Aussicht auf Rom gewinnen, die diejenige von St. Peter wahrscheinlich noch übertreffen wird.

Infolge der alten kapitolinischen Mauern mußte das Projekt mehrfach geändert werden, so daß der preisgekrönte Entwurf eine Verschiebung erfuhr. Von der letzten Idee des preisgekrönten Architekten legte das auf der Mailänder Ausstellung gezeigte, aber bei dem Brande 1906 untergegangene Modell, dessen Bildbeilage ich nach der Deutschen Bauzeitung (Jahrgang 41, Nr. 28) hier wiedergebe (Abb. 308), Zeugnis ab.

Das Denkmal entwickelt sich darnach über mächtigen Substruk-



Abb. 308. Modell des Nationaldenkmals für Victor Emanuel in Rom.

tionen. Der Aufgang selbst wird, wie auch der Grundriß (Abb. 309) zeigt, durch grandiose Freitreppenanlagen vermittelt. In der Architektur ersteht wieder der antike Sinn für Großräumigkeit. Eine gewaltige, attikagezierte, mittlere Halle, deren kannelierte Säulen aus karrarischem Marmor hergestellt sind, dominiert den Terassenbau und wird beiderseits von portikusgeschmückten Eckbauten mit vorgelagerten Propyläen (Abb. 310) flankiert. Das ganze zeugt von monumentaler Architektur-

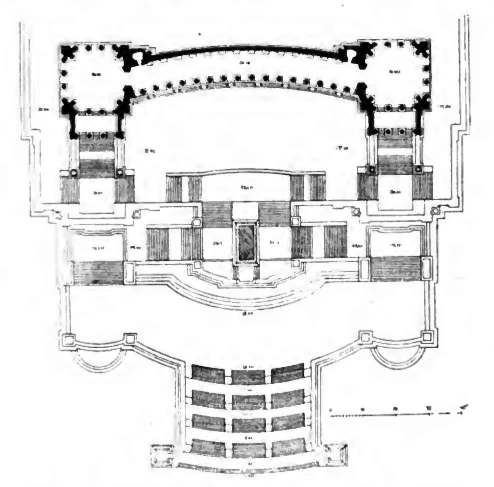


Abb. 309. Nationaldenkmal für Victor Emanuel in Rom. Grundriß.

gebung und malerischer Gestaltung. In Einzelheiten der Schmuckform offenbart sich besonders der geniale Geist des modernen Baukünstlers.

Nach dem 1906 erfolgten Tode des Grafen Sacconi ging die Bauleitung auf eine Kommission über, welcher die Architekten Koch, Manfredi und Piacentini angehören und es entspann sich ein unerquicklicher Zwist zwischen dem Bruder Sacconis und der Kommission, weil diese von dem ursprünglichen Entwurf Sacconis zu Unrecht abgewichen sei. Dieser Prozeß schwebt noch zurzeit der Veröffentlichung dieses Bandes.

Jedenfalls ist hierdurch, wie überhaupt durch die ganze riesenhafte

und ohnegleichen dastehende Anlage dafür gesorgt, daß das Interesse des Volkes an dieser grandiosen Bauschöpfung wachgehalten wird.

Neben Sacconi fungiert in Rom an erster Stelle Guglielmo Calderini. Beide arbeiten gemeinsam am Atrium der Basilika S. Paolo fuori le mura bei Rom. Nachdem Poletti und der in Rom sehr beschäftigte Vergilio Vespignani, 1808—1882, die Westfront nebst Narthex fertig gestellt hatten, ging man an den Bau des Atriums, das hier auch in alten Zeiten gestanden, über dessen Beschaffenheit jedoch genaue Nachrichten oder gar Zeichnungen nicht vorhanden waren. Im allgemeinen dürfte die Anlage der nun geschaffenen Form eines von Kolonnaden umgebenen und mit einer Mauer umschlossenen Vierecks der alten entsprechen, nur daß die moderne Schöpfung von einer Eleganz umflossen ist, welche das alte Atrium sicherlich nicht besessen haben wird.

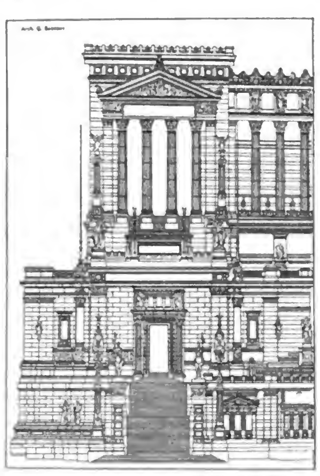


Abb. 310. Nationaldenkmal für König Victor Emanuel I. zu Rom.

Außerdem ist Calderinis Name mit demjenigen Monumental- und Verwaltungsgebäude verknüpft, das als eines der schönsten Zeugnisse des nach erfolgter Einigung der italienischen Völkerschaften erfolgten Aufschwungs gelten kann, nämlich mit dem Justizpalast in Rom. Nachdem 1883—1887 zwei Wettbewerbe erfolgt waren, ohne daß einem bestimmten Künstler die Ausführung übertragen worden war, zog das Ministerium Zanardelli die Architekten Calderini und Basile in eine engere Konkurrenz. Aus dieser ging ersterer als Sieger hervor, ihm wurde auch der Auftrag zur Ausführung zuteil. Der Palast erhebt sich unweit der Engelsburg auf dem Prati di Castello genannten Terrain, gegenüber dem Ponte Umberto I. Von diesem König wurde auch am 14. März 1888 der Grundstein gelegt.

Das Gebäude stellt sich als ein großes Rechteck von 170 zu 145 m

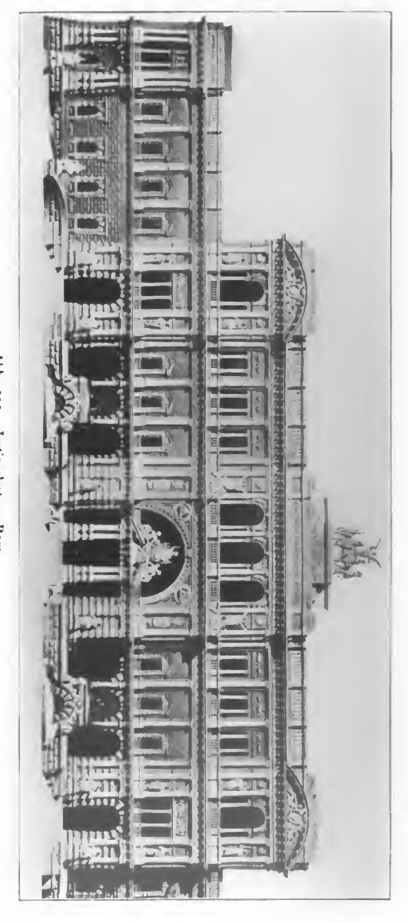


Abb. 311. Justizpalast zu Rom.

dar. Die demnach breit entwickelte Fassade der Hauptfront (Abb. 311) zeigt einen Hauptbau mit Erdgeschoß und zwei Stockwerken. Die Seitenteile bleiben tiefer liegen, enthalten jedoch gleichfalls drei Hauptstockwerke und zwei Mezzaningeschosse. Das Erdgeschoß zeigt Rustikaquaderung, die beiden oberen Geschosse werden durch Säulen gegliedert, unten dorisch, oben jonisch. Eine Quadriga bekrönt den mittleren Teil, während die seitlichen Risalite von Rundbogen umschlossen sind. Sowohl Mittel- wie Seitenteile zeigen eine Attika. Indem Calderini die Risalite im obersten Geschoß rundbogig abschließt, die dazwischen liegenden Fenster jedoch gradlinig, schafft er einen wohlklingenden Rhythmus. Die einzelnen Glieder treten kräftig hervor, gewähren somit eine interessante Schattenwirkung und gewinnen dadurch an plastischer Gestaltung. In der ornamentalen Formengebung hat sich



Abb. 312. Gebäude der Kunstausstellung zu Turin.

der Künstler großer Zurückhaltung befleißigt, wodurch der ruhige, ernste und würdige Gesamteindruck dieser hervorragenden architektonischen Schöpfung ungestört bleibt. Lobenswert ist auch die übersichtliche, um 11 Höfe gruppierte Grundrißanlage; sie erfüllt ihren Zweck, den verschiedenartigsten auf dem Gericht beschäftigten Personenkategorien den ungehinderten Verkehr zu gewähren.

Bevor Calderini zur Erfüllung seiner eminenten Aufgabe nach Rom kam, lebte er in Perugia. Er war ziemlich unbekannt, bis er weiteren Kreisen durch sein Kunstausstellungsgebäude (Abb. 312) in Turin vom Jahre 1880 näher trat. Schon dieser Bau läßt die hohen Fähigkeiten des Künstlers erkennen. Grundriß wie Aufbau sind durchaus übersichtlich angeordnet. Der giebelgeschmückte Mittelbau nimmt die rundbogig abgeschlossene Vorhalle auf, welche zu beiden Seiten von



Abb. 313. Palast des Präsidenten der Republik zu Buenos Ayres.

weniger hohen Hallen flankiert wird. Hier setzen sich die Bögen auf gekuppelte Säulen. Das Ganze erscheint zweckentsprechend, sowie architektonisch wertvoll und würdig.

Von den architektonischen Arbeiten des Francesco Tamburini, 1848—1891, ist zu bedauern, daß sie nicht in Europa, sondern in Süd-Amerika ausgeführt sind. Der Künstler wirkte in Buenos-Ayres, wo er prachtvolle Staats- und Privatbauten im Sinne eines modernisierten Renaissancestils errichtete; so das Teatro Colon, in dem der Künstler alle hohen Töne der Kunst anschlägt. Nach eigenem Ausdruck sucht er im Justizpalast, in dessen Fassade er auch ohne Säulenstellungen einen monumentalen Eindruck erzielt, und in der Nationalbibliothek, deren Architektur geradezu harmonisch genannt werden muß. Als eine Perle neuzeitlicher architektonischer Schöpfungen erscheint uns der glänzend proportionierte Palast des Präsidenten der Republik (Abb. 313), vor welchem auch die Kritik sich bewundernd verneigen muß. Berauschender, aber nicht so fein konzipiert ist die Architektur des Regierungspalastes mit seinem bis ins Obergeschoß einschneidenden Rundbogenportal. Tamburini hat auch die Zeichnungen für eine Anzahl von Villen entworfen; auch diese waren, ebenso wie die Entwürfe der obengenannten Bauten, auf der ersten italienischen Architekturausstellung in Turin zu sehen und gewannen den Beschauer durch den vornehmen großzügigen Charakter, der ihnen innewohnte. Dabei verließ der leider zu früh verstorbene Künstler die ausgeleierten Wege und suchte nach moderner Gestaltung; so suchte er eine konvenable Verbindung zwischen italienischer Architektur und dem nordischen steilen Dach herbeizuführen, Versuche, die jedoch nicht immer gelangen.

Ein ansehnliches Werk in Rom selbst lieferte Pio Piacentini in dem Kunstausstellungsgebäude (Abb. 314). Dasselbe wurde bei Gelegenheit der internationalen Kunstausstellung im Jahre 1882 und 1883 erbaut; es liegt auf einem unregelmäßigen Gelände zwischen der Via Nazionale und der Via del Quirinale, am Schnittpunkt der Via Milano, auf dem Monte Viminale. Der Architekt schuf unter geschickter Benutzung des Geländes und nach Überwindung mancher Mißhelligkeiten ein tüchtiges Werk. Die Grundrißlösung ist sehr natürlich. Um einen achteckigen Saal mit Säulenumgang gruppieren sich zwanglos die Ausstellungsräume. Am Ende der Längsachsen der Säulenhallen befinden sich die Treppen nach dem oberen Geschoß. Dadurch war die Perspektive der Mittelachse gesichert und es konnte so der Skulpturensaal zwischen die beiden Treppen in die Mittelachse gelegt werden. Fast sämtliche Säle erhalten Oberlicht; sie sind derartig gelegen, daß



Abb. 314. Kunstausstellungsgebäude zu Rom.

die Sichtung und Aufstellung nach Nationen sich leicht ermöglichen läßt. In dem nach der Straße zu gelegenen Teil befinden sich die Räume für die Jury und die Beamten. Die Fassade zeigt eine Triumphbogenarchitektur. Der Abschluß der Seitenportale erfolgt jedoch horizontal. An den Seitenteilen erscheint eine Pilasterarchitektur, über



Abb. 315. Banca d'Italia in Rom.

welcher sich die untere Attika des Hauptmotivs fortsetzt. Das Gebäude erstreckt sich über eine Grundfläche von 5600 qm.

In hohem Ansehen stand auch Francesco Azzurri, 1831—1901. Er entwarf vornehmlich Hospitale, Asyle und ähnliche humanitären Zwecken dienende Gebäude. Am bekanntesten ist der Regierungspalast in S. Marino, ein Werk, das sowohl durch die Lage auf dem steil abfallenden Felsen, als auch durch seine eigenartige Gotik inter-

essant ist. Zu hervorragenden Bauausführungen hatte er keine Gelegenheit, während Gaetano Koch, ein Kind deutscher Eltern in Rom, sich durch den Bau der Banca d'Italia (Abb. 315) daselbst einen geachteten Namen erworben hat, und mit Recht, denn die aus einem engeren Wettbewerb hervorgegangene Fassade zeugt von außergewöhn-



Abb. 316. Palast Bocconi zu Rom.

lich gutem Geschmack, der den von Riccardo Mazzanti beim Florentiner Bankbau bewiesenen weit übertrifft. Das Erdgeschoß zeigt Rustikaquaderung mit Rundbogenfenstern, das erste Hauptgeschoß jonische Halbsäulen und flachbogige Fensterverdachungen, das Obergeschoß korinthische Halbsäulen und flache Spitzbogenverdachungen; darüber erscheinen in guten Verhältnissen Fries, Hauptgesims und

ruhig wirkende Attika. Risalite beleben den langgestreckten Bau. Ein bemerkenswertes Werk desselben Architekten ist der früher von der amerikanischen Gesandtschaft bewohnte Palazzo Piombino an der Via Veneto in Rom.

Giulio De Angelis macht im Kaufhaus Bocconi in Rom (Abb. 316) den Versuch der Lösung des modernen Kaufhausproblems. Wenn auch diese Lösung nicht restlos erfolgt, wie dies neuerdings in Berlin beim Wertheimschen Warenhaus Messels am Leipziger Platz der Fall gewesen ist, so hat ihm die Jury, die für diesen Wettbewerb eingesetzt war, doch den Preis erteilen können, weil hier eine aus einem Guß entstandene, geschlossene, charaktervolle Schöpfung vorliegt. Unter Verwendung von Renaissanceformen gliedert De Angelis die Fassade dergestalt, daß er die unteren Geschosse durch korinthische



Abb. 317. Der Friedhof von Messina.

Pilaster und Bogenarchitektur zusammenfaßt und die beiden oberen Geschosse wieder für sich. Ein kräftiges, einem Hauptgesims ähnliches Gurtgesims scheidet beide Baumassen. Dadurch entsteht im Verein mit den dreigeteilten Rundbogenfenstern ein beachtenswerter Wohlklang im Linienspiel, während die Fortführung der Pilaster in vertikaler Richtung für den Zusammenschluß der unteren und oberen Stockwerke sorgt.

Die Einigung des Königreichs schuf auch auf Sizilien bessere Verhältnisse. Das Land ist seitdem kaum wiederzuerkennen. Das Brigantenunwesen wurde so gut wie abgeschafft, die Verkehrssicherheit damit gehoben, und die Kunst nahm auch hier, namentlich in den großen Städten, hohen Aufschwung. Sehr gelungen erscheint die Friedhofsanlage (Abb. 317) in Messina, deren Entwurf von Professor Leone Savoja, gestorb. 1885, einem der angesehensten italienischen Architekten

der Neuzeit in Sizilien, herrührt. Sein Gehilfe dabei war der spätere Professor der Baukunst Giacomo Fiore. Auch Savoja selbst wurde,



Abb. 318. Teatro Massimo zu Palermo.

nachdem er seine Studien in Rom und Deutschland absolviert hatte, bereits 1844 Professor an der Universität Messina. Der Grundriß des Friedhofs ist regelmäßig; in der Mitte befindet sich ein dem Pantheon ähnliches Gebäude, also ein Kuppelbau, in welchem, wie dort, nur Männer beigesetzt werden, die sich um das Vaterland verdient gemacht haben. Die Architektur ist jonisch, die Details hübsch, die Verhältnisse edel. Köstlich ist der Blick auf die Landschaft, welche den Friedhof mit zu dem schönsten der Erde macht. Die Eröffnung fand 1872 statt.

Das großartigste sizilianische Bauwerk der neueren Zeit ist das Teatro Massimo oder Vittore Emanuele in Palermo. Nach dem Wunsch der städtischen Behörden sollte es an Größe alle anderen Theater Italiens, selbst die Scala in Mailand und San Carlo in Neapel, übertreffen. Der Wettbewerb war international, und es liefen denn auch Pläne aus aller Herren Ländern ein. Das internationale Preisgericht, dem als Vorsitzender Gottfried Semper angehörte, wählte das Projekt des 1891 verstorbenen Architekten G. B. Fil. Basile zur Ausführung. Dieser, 1825 in Palermo geboren, widmete sich der Architektur erst in seiner Vaterstadt, seit 1840 während zehn Jahren in Rom, wo er sich, wie die großen Renaissancebaumeister, direkt an die antiken Bauwerke wandte, sie studierte, maß und zeichnete. Dasselbe tat er mit den alten sizilianischen Denkmälern während eines gleich langen Zeitraumes. Schließlich wurde er Professor der Architektur, übernahm die Leitung der technischen Schule und wurde Chefarchitekt des Teatro Massimo.

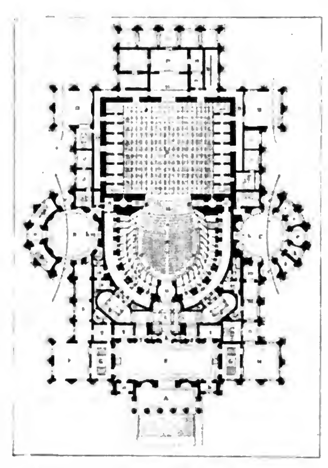


Abb. 319. Grundriß des Teatro Massimo zu Palermo.

Die Massenbewegung ist unschwer aus der hier gegebenen Abbildung (Abb. 318) zu ersehen. Die Architektur zeigt eine Schwere, die nichts von der Eleganz der Renaissancebauten an sich trägt, vielmehr darauf hindeutet, daß Fil. Basile aus den Quellen der altgriechi-

schen und römischen Formenwelt schöpfte. So ist die Ähnlichkeit der Kuppel über dem Zuschauerraum mit dem Abschluß des Lysikratesdenkmals und des Säulenfrontispices, wie der Wandsäulen mit den Bauten der Kaiserzeit unverkennbar, das Ganze von hoher künstlerischer Vollendung und ernster Würde.

Der Grundriß (Abb. 319) sowie das Innere entspricht modernen Anforderungen auch hinsichtlich der Feuersgefahr. Die Bühne kann derartig erweitert werden, daß eine Tiefe bis 51 m erreicht wird.

Sein Sohn Ernesto Basile, geboren 1857, setzte nach dem 1891 erfolgten Tode seines Vaters und Lehrers den Bau bis zu seiner Vollendung 1897 fort. Ernesto hatte sich bereits als Architekt an den Bauten

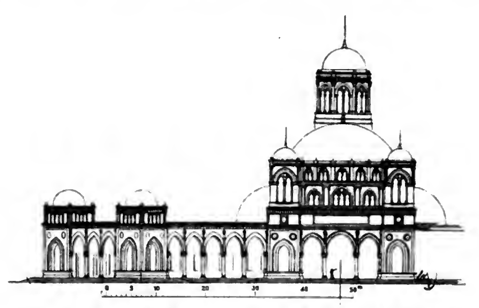


Abb. 320. Hauptgebäude der nationalen Ausstellung in Palermo 1891.

der 1891 stattgehabten Nationalausstellung bewährt. Er schuf das Hauptgebäude (Abb. 320) mit dem Festsaal, sowie den Palast der schönen Künste mit dem kuppelgeschmückten Mittelbau und den mit diesem durch Säulenhallen verbundenen Seitengebäuden; eine im Sinne der Renaissance ausgeführte, sehr beachtenswerte Schöpfung. Wie hier, so zeigt er sich auch als Eklektiker am Bau der Villa Bordonaro in Palermo, die er 1893 bis 1896 in den Formen des Mittelalters erweiterte und restaurierte.

In Neapel wirkte hervorragend Enrico Alvino, geb. 1809 in Mailand von neapolitanischen Eltern. Er war ein vielseitig gebildeter Architekt, denn er muß auch als Malerpoet, Schriftsteller und sehr beliebter Lehrer der Baukunst angesprochen werden. Nach seinen Entwürfen entstehen viele Bauten in Neapel und den umliegenden Orten, wie in Castellamare und Amalfi; er entwirft den Plan zu der

1864 erbauten Colonna de' Martiri und verfaßt ein höchst geniales Projekt zur Fassade für den Florentiner Dom. Nach seinem 1876 er-



Abb. 321. Stazione zoologica zu Neapel.

folgten Tode erhielt er eine Büste in den Anlagen der berühmten Villa Nazionale, in welcher sich auch die Stazione zoologica (Abb. 321), ein nach dem Entwurf des Prof. Cav. Oscare Capocci



Abb. 322. Universität zu Neapel.

Abb. 323. Börsengebäude zu Neapel.

ausgeführtes vornehmes Architekturwerk befindet, zu dessen Bau und Unterhaltung auch das Deutsche Reich einen erheblichen Beitrag geleistet hat.

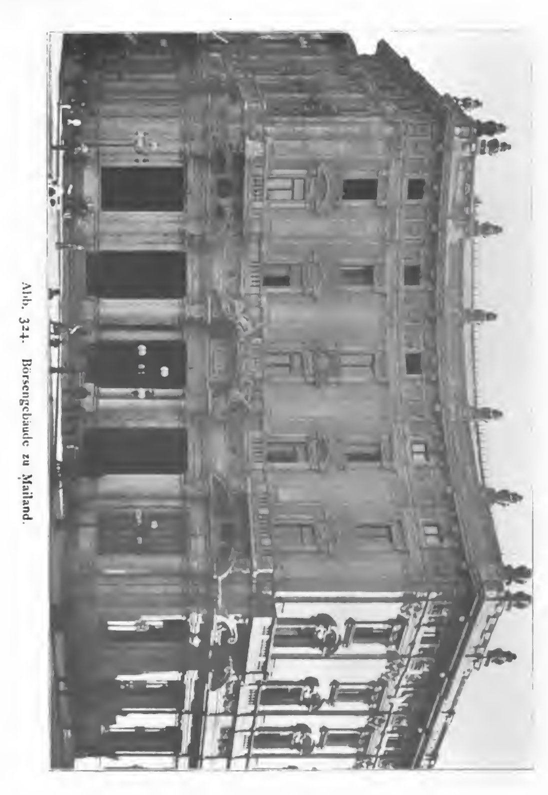


Abb. 324. Börsengebäude zu Mailand.

Das neue Universitätsgebäude (Abb. 322) in Neapel ist nach dem Entwurf des Architekten P. P. Quaglia († 1898) erbaut. Der

Architekt selbst erlebte nur noch die Grundsteinlegung, die Ausführung mußte er anderen überlassen. Quaglia schuf hiermit einen der be-

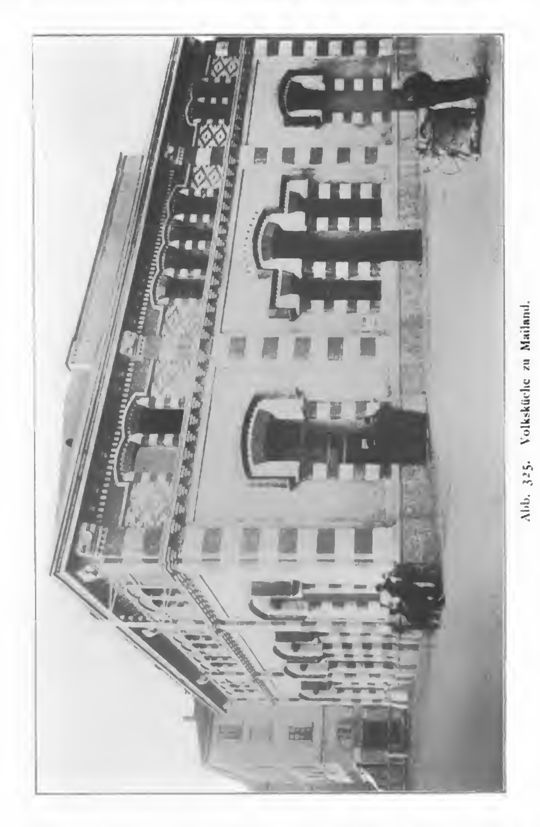


Abb. 325. Volksküche zu Mailand.

deutendsten Monumentalbauten des modernen Italiens. Ein kuppelgeschmückter Mittelbau und zwei vortretende Seitenbauten sorgen für

die Verteilung der Massen im großen, während mächtige Pilaster die Gliederung über dem rustizierten Erdgeschoß übernehmen. In sämtlichen Etagen unterbrechen Bogenfenster die gerade Linienführung. Die Portalbildung des Mittelbaues zieht sich bis in das Hauptgeschoß hinauf.

Die Börse in Neapel ist nach dem Entwurf des Architekten A. Guerra unter Mitwirkung des Ingenieurs L. Ferrara ausgeführt worden. Der Bau (Abb. 323) verrät unschwer die klassizistische Tendenz. Das Palladianische Motiv der in eine größere Ordnung hineingestellten kleinen Säulen bildet das Leitmotiv dieser Architektur, deren Verhältnisse im ganzen gut gegriffen sind. Die Fenster sind in allen drei Geschossen im Bogen geschlossen, wodurch die Fassade lebensvoll erscheint. Der Börsensaal selbst ist zu überladen und zu kleinlich durchgebildet, als daß er auf künstlerische Vollendung Anspruch erheben könnte.

Auch auf dem Gebiete der neuesten Architekturbestrebungen nimmt Mailand einen hohen Rang ein. Luigi Broggi erbaut 1899 bis 1901 an der Piazza Cardusio die Börse (Abb. 324) mit einem Oberlichtsaal von 30 m Länge, 25 m Breite und 14 m Höhe. Die Gesamtauffassung in der Architektur ist barock und zwar knüpft Broggi an die auf dem Kapitol befindlichen Michelangelesken Bauten an. Das Erdgeschoß ist für sich behandelt; darüber erheben sich zwei Geschosse, umfassend jonische Pilaster, während das Dachgeschoß das Gebälk bildet, das von einer Attika bekrönt wird. An die kapitolinischen Bauten erinnern Pilaster sowie die Fensterumrahmungen und Verdachungen; der Architekt erreicht dadurch die Vornehmheit der Architektur der Bauten, aus denen er geschöpft hat. Die volle Wirkung wird jedoch erst dadurch erzielt, daß in dies Fassadensystem ein Geschäftshaus mit hineingezogen ist, ein eigentümlicher, aber wohl bemerkenswerter, auf grandiosen Effekt hinzielender Vorgang, der aber wegen der irreleitenden Tendenz nicht gutgeheißen werden kann.

Viel reizvoller sind seine völlig modernen Ideen, wie er sie in kleineren Nutzbauten niedergelegt hat. So in dem Asilo Salvatore Fogliani und in den Cucine economiche (Volksküchen) (Abb. 325) in Mailand, bei denen schwer zu entscheiden ist, welches von beiden Gebäuden den Vorzug verdient. Ich gebe eine Abbildung des letzteren, damit man sich eine Vorstellung davon machen kann. Anziehend wirken auch seine Straßenbahnstationsgebäude Socromo-Tradate mit ihrer filigranartigen Flächendekoration und die Villa Moretti, ein einfaches Gebäude, das lediglich durch die Giebel- und Balkondekoration sein hübsches Aussehen erzielt.

Mit Giuseppe Sommaruga gemeinsam beteiligt sich Broggi an dem Wettbewerb zur Gewinnung von Plänen für das Parlamentsgebäude in Rom; sie schaffen einen Entwurf, der sowohl im Grundriß wie im



Abb. 326. Pförtnerhaus des Palazzo Castiglioni zu Mailand.

Aufbau, zu welchem die Hochrenaissance ihre Formen hergibt, viele Vorzüge aufweist.

Allein erbaut Sommaruga die Casa Morelli mit einer Fassade, der bei aller Schönheit der Details die Geschlossenheit fehlt. Besser ist der Palazzo Castiglioni; er zeigt den Meister von einer ganz neuen Seite. Hier hat er seiner Phantasie völlig die Zügel schießen lassen, sei es, daß er sich von den Bestrebungen Wagners hat beeinflussen lassen, sei es, daß er selbst nach einem eigenen Ausdruck seiner Kunst suchte. Tatsache ist, daß die Architekturgebung auch des reizvollen Pförtnergebäudes (Abb. 326) völlig von allem Hergebrachten abweicht. Es soll damit nicht gesagt sein, daß dieselbe nun auch über jeden Tadel erhaben sei, so könnte man beispielsweise gegen die über den Fenstern des Hauptgeschosses des Palazzo selbst unlogisch angebrachten Kinderfiguren vieles einwenden, aber es ist doch immerhin erfreulich, daß der Künstler einen Fortschritt im Sinne neuer Stilbildung erreicht hat.



Abb. 327. Treppenhaus im Palazzo Franchetti zu Venedig.

Giuseppe Locarni ist mir nur aus einem Projekt für den Palazzo Marino in Mailand bekannt, in welchem sich zu dem gewohnten Rüstzeug der Renaissance moderne Anklänge gesellen.

Mit besonderer Verehrung nenne ich nunmehr Camillo Boito. In dankenswerter Weise hat dieser ausgezeichnete Gelehrte und Künstler mir wertvolles Material gerade für das vorliegende Kapitel übermittelt. Boito ist von Geburt zwar aus Rom, wo er am 30. Oktober 1836 das Licht der Welt erblickte, seine Mutter aber war eine Polin, und in Polen verbrachte er auch seine Jugend. Nachdem die Familie 1842 nach Italien zurückgekehrt war und sich schließlich in Venedig niedergelassen hatte, kam Boito unter die Obhut des Professors Francesco Lazzari und des Marquis Selvatico. Des letzteren kuriose Anschau-

ungen fesselten ihn, des ersteren Purismus fand bei ihm keinen Anklang; er war vielmehr ein Freund der mittelalterlichen Architektur, und als er ein Stipendium erhielt, wandte er dasselbe zum Studium der mittel-

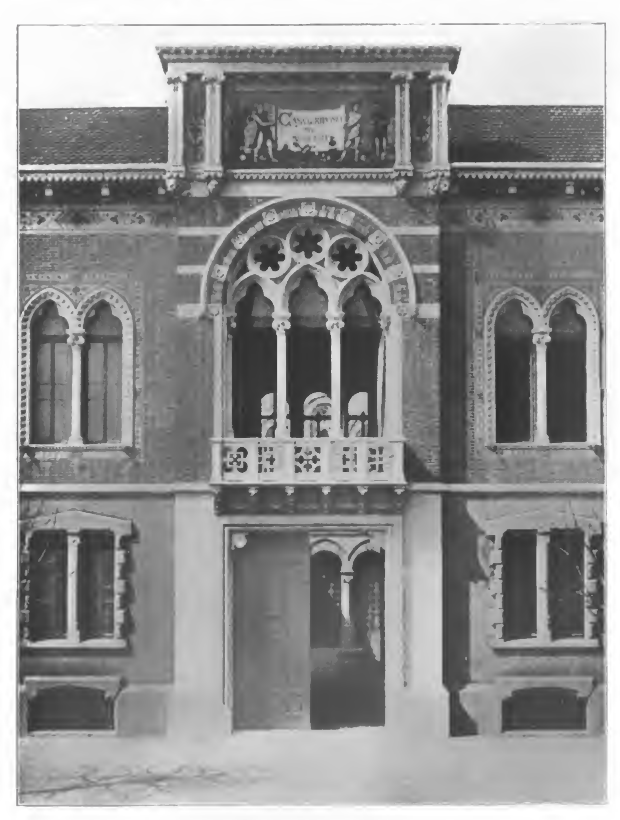


Abb. 328. Musikerheim zu Mailand.

alterlichen Kunst, besonders der Cosmaten und des Florentiner Doms an. Die Kenntnis der Architektur des letzteren kam ihm auch zustatten, als er 1862 in die Jury für die Domfassade gewählt wurde; dabei entschied er sich schon damals gegen das basilikale Prinzip der Fassade, genau so, wie dies auch bei dem 1883 preisgekrönten Entwurf von de Fabris der Fall war.

1859 ließ sich Boito in Mailand nieder. Von hier aus versieht er Italien mit seinen Projekten: 1865—1867 errichtete er für die Familie Ponti in Golozete ein Mausoleum, 1875—1877 in Padua den Palazzo delle Debita, in Venedig das prachtvolle Treppenhaus des Palazzo Franchetti am Canale Grande (Abb. 327). In allen diesen Werken zeigt sich Boito als Romantiker; in freier Weise verwendet er die gotischen Formen und legt kein Gewicht darauf, seinen Schöpfungen ein höheres Alter zu imputieren als sie eben haben. Er wollte, daß der moderne Bau als solcher erkannt werde. Nur bei der Restauration der Basilika des Heiligen Antonius in Padua, die er von 1892—1890 vornahm, hielt er sich, so gut er konnte, an die Formen des ehrwürdigen alten Baues, indem er alle späteren Veränderungen und Verunstaltungen ausschied und die alten übersichtlichen und klaren Verhältnisse wieder in die Erscheinung treten ließ. Über diese Restauration ließ er auch ein sehr beachtetes Buch erscheinen. Schon 1861 hatte er vortrefflich den Arco der Porta Ticinese restauriert.

Wie Boito moderne Aufgaben anfaßt, zeigt z. B. sein Musikerheim (Ricovero pei Musicisti) in Mailand (Abb. 328). Es ist ein ansehnlicher Bau von harmonischen Verhältnissen. Das Erdgeschoß erscheint mit Putzflächen, das Obergeschoß in Backstein, der sich namentlich bei den Fensterumrahmungen zu hübschen Bildungen verdichtet. Besonders hübsch finde ich den Mitteltrakt mit einem im Rundbogen abgeschlossenen Maßwerksfenster, dem ein Balkon vorgelegt ist. Der Wechsel der Steinarten sorgt darüber hinaus für lebhafte Abwechslung.

Boito ist einer der fruchtbarsten Kunstschriftsteller der Neuzeit. Schon 1856 begann er seine Ansichten über aktuelle Kunstfragen literarisch niederzulegen, was er denn auch bis zum heutigen Tage beibehalten hat; er versteht es ausgezeichnet, seine Ansichten einem breiteren Publikum verständlich zu machen, wodurch er wohl einer der populärsten Kunstkritiker wurde.

Gelegentlich sammelte er seine so entstandenen Aufsätze. Auf diese Weise publizierte er 1880 sein Werk „Architettura del medio evo in Italia“, aus dessen Einleitung uns Boito seine Anschauungen über die neueren Architekturbestrebungen beichtet. So sagt er u. a., daß

die Architektur von heute sich mit Nützlichkeitsbedingungen abzufinden habe, die Zeit der griechischen Tempel, der römischen Amphitheater, der christlichen Katakomben und Basiliken, der Kathedralen des Mittelalters und der Kommunalpaläste sei vorüber, wir leben im Zeitalter des Wohnhauses; ehedem baute man für die Menge, jetzt für das Individuum. In seiner Klassifikation der architektonischen Kunst, die er in einen organischen und einen symbolischen Teil scheidet, weicht er von der Hegelschen Philosophie ab.

Bereits 1876—1879 erschienen die Storielle rare, 1884 in zweiter Auflage, 1877 Scultura e pittura d'oggi, 1878 Leonardo e Michelangelo, 1880 Ornamenti di tutti gli stili classificati in ordine storico, ein Werk, das drei Auflagen erlebte. Sein literarisches Meisterwerk jedoch ist seine 1899 erschienene Geschichte des Mailänder Doms von den ältesten Zeiten bis zu den beiden letzten Wettbewerben, aus denen schließlich 1888 als Sieger Giuseppe Brentano mit dem ersten Preis von 40000 Lire und Luca Beltrami, der noch darüber hinaus einen reizvollen Glockenturm entwarf, mit 5000 Lire hervorgingen.

Überhaupt beschäftigte in den beiden letzten Dezennien des verflossenen Jahrhunderts am meisten die beteiligten künstlerischen Kreise die Restauration, bzw. der Neubau der Westfassade des Mailänder Doms. Auf die erste Konkurrenz folgte eine zweite, zu welcher 15 Künstler zugelassen wurden, und in dieser trug, wie gesagt, Brentano den Sieg davon.

Gerade die maßvolle Lösung der Aufgabe, die flache Neigung der Dächer für die Fassade künstlerisch zu verwerten, an der das Geschick hervorragender Künstler, wie Deperthes in Paris, Luca Beltrami in Mailand, Heinrich Nordio in Triest, versagte, fällt in dem preisgekrönten Entwurf Giuseppe Brentanos in die Augen. Wohl waren Beltrami und Nordio einer wohlgefälligen Lösung ziemlich nahe gekommen, aber die Einfachheit des preisgekrönten Entwurfs wurde von ihnen doch nicht erreicht. Camillo Boito war es beschieden, den denkwürdigen Bericht der Jury zu verfassen. Er entledigte sich seiner Aufgabe in einer Weise, die von dem gleichfalls der Jury angehörigen Friedrich Freiherrn von Schmidt in die Worte gekleidet wurden: „Der Berichterstatter der Jury verfaßte einen Bericht, der durch seine Genauigkeit des Ausdrucks und die Kürze, mit der jedes Projekt in wenigen Worten auf seine Schwächen und Vorzüge beurteilt wird, als meisterhaft bezeichnet werden kann. Als eine Probe dieses Berichtes gebe ich, nach der Wochenschrift des Österr. Arch.- und Ing.-Vereins 1889, S. 91, einen Auszug aus demselben, soweit die preisgekrönten Entwürfe in Frage kommen.

Großartig in ihrem allgemeinen Aspekt und zugleich nobel ist die von Herrn Architekten Deperthes in Paris entworfene Fassade; sehr schön sind die Türme in ihrer oberen Hälfte, wo sie sich über den Körper des Gebäudes erheben; nicht ebenso organisch und gefällig sind die vertieften Bögen, welche die Fassade in zwei Teile teilen, die überflüssige Anhäufung von Maßwerk zwischen dem mittleren Aufbau und den Türmen, und hauptsächlich die Anordnung der Strebepfeiler, woraus sich die Notwendigkeit ergab, die Fenster sowie die Portale vor den mittleren Seitenschiffen zu verengen, des ferneren nicht zu reden von der wenig anmutenden Ornamentierung der Giebel über den anderen drei Portalen, von dem Eisenwerk neben dem Hauptportale und einigen anderen Sonderbarkeiten. Ruhig, einfach und edel, gut verteilt in ihren Massen ist die Fassade des Herrn Architekten Beltrami. Obgleich die Einfachheit an mancher Stelle unangemessen erscheint für die Fassade eines so reichen Doms, und die Endigung der drei Hauptschiffe, welche über die beiden anderen Seitenschiffe vorspringend den Prospekt verkleinern, anfechtbar ist; so befriedigt dieser Entwurf doch im ganzen sehr. Auch schließen sich bei ihm bei den Portalen die Laibungen, Bögen und Tympanons vollständig dem Stile an. Der Architekt Nordio von Triest hat es mit seltenem Geschick verstanden, den Wert der Idee und des Zusammenhanges der Hauptlinien in seinem Entwurfe zu vereinigen, indem er in richtiger Übereinstimmung die Strebepfeiler, Fenster, Fialen und die ansteigende Bekrönung der fünf Schiffe anordnete; das Verdienst des Ganzen wird jedoch wesentlich geschmälert durch die hohen Verhältnisse der drei Portale und deren unruhige, in einigen Punkten gleichsam verwirrte Ornamentation.

Die Schönheit der drei Portale ist wahrhaft großartig in der vom Herrn Architekten Brentano entworfenen Fassade. Von Zeit zu Zeit und namentlich hier wird die architektonische Aufgabe, kühn in jedem ihrer Teile, von einer solchen Schwierigkeit, um die stärksten Geister erzittern zu machen. Hohe und niedrige Strebepfeiler, breite und schmale Fenster, Fialen von jeder Dimension, Konsolen und Baldachine von jeder Seite, Einteilung von Grundrissen, Durchbrechungen, Verschneidungen und Kreuzrosen sind im Überflusse an unserem Dome vorhanden. Daraus ist zu wählen und wieder zusammenzusetzen, eine Operation ohne Zweifel voll Schwierigkeit, welche große Tüchtigkeit und besonderes Kunstgefühl erfordert. Bei den Portalen jedoch muß erfunden werden, denn außer den zwei kleinen Portalen in den Sakristeien, wo die Dekoration der Öffnung nicht mit den oberen Ornamenten übereinstimmt, gibt es davon kein Vorbild am Dom, und selbst diese

stimmen nicht unter sich und folgen nicht dem Organismus und dem Stile des Baues. Das Hauptportal und die beiden Seitenportale würdig des gewaltigen Bauwerkes zu schaffen, das ist die Aufgabe, welche Architekt Brentano zu lösen wußte; der übrige Teil des Entwurfes entspricht den Portalen und läßt nur den einen Wunsch übrig, daß der mittlere Teil etwas erhöht werde. Im übrigen wäre es überflüssig, sich bei den Kriterien aufzuhalten, welche dieses ausgezeichnete Projekt erweitern, da sie von dem Autor mit kritischer Feinheit und künstlerischer Verve geschrieben sind; es genügt zu versichern, daß die große Majorität der Jury sich denselben anschloß und das Resultat vollkommen approbierte."

Brentano, dem ein solches Lob gespendet wurde, hatte einen kurzen Lebensgang. Er war geboren am 14. April 1862 in Mailand, studierte erst auf dem Mailänder Polytechnikum, dann in Venedig und Florenz, und beendigte seine Studien 1886 mit Auszeichnung in Mailand gerade zur Zeit des Beginns des Wettbewerbs zur Kathedrale, an welchem er sich sofort beteiligte. Er kam auch in die engere Wahl und erhielt 1888, wie oben bereits erwähnt, den ersten Preis sowie die Ausführung. Es wurde sofort ein Holzmodell angefertigt. Dann ging Brentano zum Studium der gotischen Bauwerke auf Reisen, die ihn nach Österreich, Deutschland, Belgien führten, sowie nach Frankreich, wo er die Zeichnungen Viollet-le-Ducs studierte. Er starb am letzten Tage des Jahres 1889, ohne sein Werk recht eigentlich begonnen zu haben.

Einer der am meisten genannten italienischen Architekten der Neuzeit ist Luca Beltrami, der sich auch als Kunstschriftsteller eine eminente Bedeutung zu sichern wußte. Geboren 1855 in Mailand, nutzte er seine Studienjahre erst in seiner Vaterstadt, von 1876 bis 1880 in Paris an der Ecole des Beaux-Arts aus. In praktischer Hinsicht schulte er sich beim Bau der Ausstellungsgebäude von 1878 und beim Hôtel de Ville. In der Folge beteiligte er sich nicht nur an dem Dom-Wettbewerb, aus dem er mit einem zweiten Preise siegreich hervorging, sondern entwarf auch eine Zeichnung zum Bau eines freistehenden Campanile, an welchem er die Bildwerke der alten Domfront mit verwenden wollte. Er hatte den Erfolg, sein Streben insoweit anerkannt zu sehen, als die Jury diesen Entwurf als zur Ausführung für würdig erachtete.

Den Bemühungen Beltramis ist die Restauration des mittelalterlichen Kastells in Mailand zuzuschreiben, die seit 1893 im Gange ist. Allmählich sind die Türme, auch der Torre di Bona di Savoia wieder ihrer ehemaligen Höhe entgegengewachsen, wobei der eine, recht

praktisch, als Wasserreservoir eingerichtet worden ist. Das Ganze macht heute einen durchaus malerischen Eindruck, namentlich seitdem



Abb. 329. Gebäude des Corriere della Sera zu Mailand.

die Piazza d'Armi, das ehemalige Marsfeld, durch Emilio Alemagna in einen Park verwandelt und dadurch eine wohltuende Beziehung zur Umgebung hergestellt worden ist. Das Innere wird für die Bedürf-



Abb. 330. Casa Reininghaus zu Mailand.

nisse der Kunstsammlungen und andere praktische Zwecke verwendet, so daß der Bau auch nutzbringend erscheint.

Daß Beltrami aber nicht nur ein guter Schriftsteller und glücklicher Restaurator, sondern auch ein namhafter Architekt ist, bezeugt u. a. der Bau der Grabkapelle für die Familie Volpi-Bassani auf dem Pizzo beim Comersee. Nicht nur die malerische Lage, sondern auch die Art, wie der Künstler in seiner Formgebung an den romanischen Stil anklingen läßt, ist ausgezeichnet. Die schlanken Säulchen, welche die Ecken des Oktogons betonen, sind trefflich disponiert, der Aufbau zeugt von feinem Empfinden.

Eines der neuesten Gebäude, welche Beltrami errichtet hat, ist das Geschäftshaus für die Zeitung Corriere della Sera. Beltrami sicherte sich dabei die Mitarbeiterschaft des Ingenieurs Luigi Repossi. Die Baulichkeiten sind in zwei Haupttrakte gegliedert. Der eine enthält die Räume für Redaktion und Verwaltung, der andere die Maschinen. In architektonischer Hinsicht bemerkenswert ist lediglich der erstere Teil (Abb. 329). In einfacher großer Linienführung erhebt sich über einem Granitsockel eine gut wirkende Pilasterarchitektur. Dieselbe umfaßt das Erd- und Obergeschoß und erhält als Abschluß ein auf Konsolen ruhendes Hauptgesims. Ornamental gekennzeichnet sind lediglich Sturze, Brüstungen, Gurt- und Hauptgesims. Der Architrav über den Pilastern wird durch Flachbogen verbunden, wie auch die Fenster flachbogig abgeschlossen sind. Es ist dies ein gutes Beispiel dafür, wie Beltrami in künstlerischer Hinsicht sich auch vortrefflich mit der Behandlung von Nutzbauten abfindet, denen er das Signum seiner Künstlerseele aufprägt.

Im Jahre 1890 hat Beltrami die Hauptfassade des nach dem Entwurf von Gal. Alessi 1555 errichteten, seit 1861 als Rathaus benutzten Palazzo Marino vollendet. Beltrami war lange Zeit Vorsitzender der Kommission zur Erhaltung der Denkmale der Lombardei, eine Funktion, die er 1895 an Gaetano Moretti abtrat, der sich durch seine Wiederherstellung der Kirche S. Maria delle Grazie in Mailand verdient gemacht hat.

Einen guten Namen in der Mailänder Architektenschaft besitzt auch Sebastiano Giuseppe Locati, der Erbauer des malerischen Palazzo Francetti-Frova und der noch mehr modernen Geist verratenden Casa Reininghaus (Abb. 330), in welcher die Ausstattung gewisser dekorativer Teile in Sgraffito erfolgt ist und höchst reizvoll wirkt. Neuerdings hat sich der Meister mit großem Geschick an den Bauten der Internationalen Verkehrsausstellung 1906 in Mailand betätigt; so tragen die Architekturen der Simplongalerie und der Fest-

halle sein künstlerisches Signum, das freilich von barocken Unarten nicht frei ist.

Hier muß auch Alfredo Melani genannt werden, der nicht nur ein ausgezeichneter Kunstschriftsteller und Lehrer, sondern auch ein namentlich in Wiederherstellungsarbeiten gewandter Architekt ist. Eine seiner besten Arbeiten ist die Restauration des Palazzo Comunale in Pistoja. Seine Handbücher der bildenden Künste erfreuen sich großer Beliebtheit.

In Mailand (und in Zürich) ist ferner A. Chiodera tätig, zu

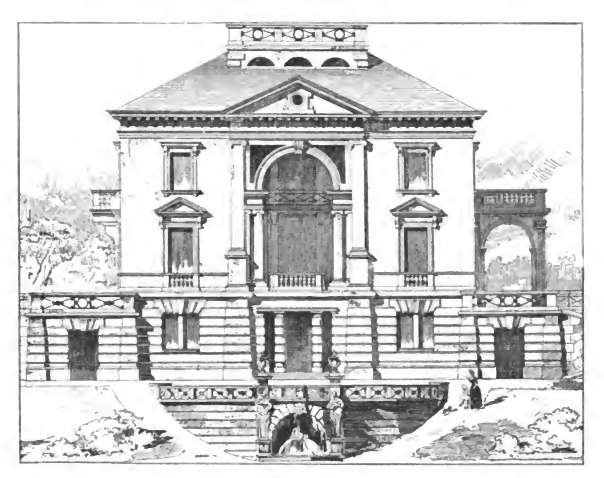


Abb. 331. Villa Legler-Hefti bei Bergamo.

dessen Villa Legler-Hefti in Ponte di St. Pietro bei Bergamo einige Worte lobend hinzugefügt werden müssen (Abb. 331). Die Villa hat ihren Platz auf erhöhtem Terrain gefunden, was der malerischen Wirkung sehr zugute kommt. Gegen den Fluß hin fällt das Terrain, dagegen sorgt von der Straßenseite her eine Stützmauer für die Abgrenzung. Als Material ist grauer Kalkstein verwendet, ein ganz vortreffliches Gestein, das sich in der dortigen Gegend vorfindet. Die Architektur der Villa zeichnet sich durch vornehme Verhältnisse aus. Eine von einem Giebel gekrönte Pilasterordnung schließt eine Loggia ein. Seit-

lich ist eine Vorhalle angegliedert. Der Grundriß bildet ein Quadrat, in welches sich bequem die Räume einordnen.



Abb. 332. Teatro Gaetano Donizetti bei Bergamo.

In Bergamo selbst befindet sich das höchst beachtenswerte Teatro Gaetano Donizetti (Abb. 332). In diesem Bauwerk erscheint

Pietro Via als der moderne, nicht ungeschickte Nachfolger Palladios. Er sucht jedoch diesen in der ornamentalen Formengebung noch zu übertreffen. Dadurch kommen die architektonischen Linien als solche nicht zu der ihnen gebührenden Geltung. Auf einen kräftigen rusti-

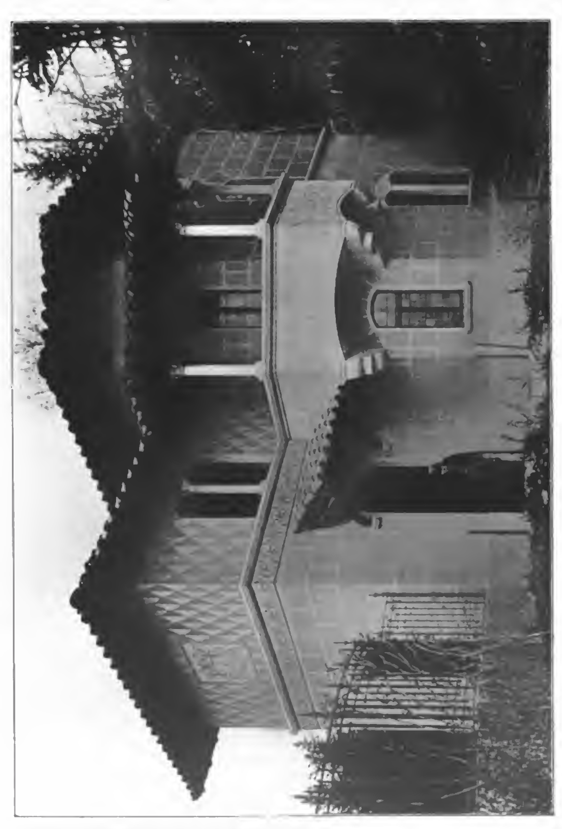


Abb. 333. Pförtnerhaus in Comerio.

zierten Unterbau setzt sich die palladianisierende Architektur, deren hübsche Schattenwirkung besonders fesselt.

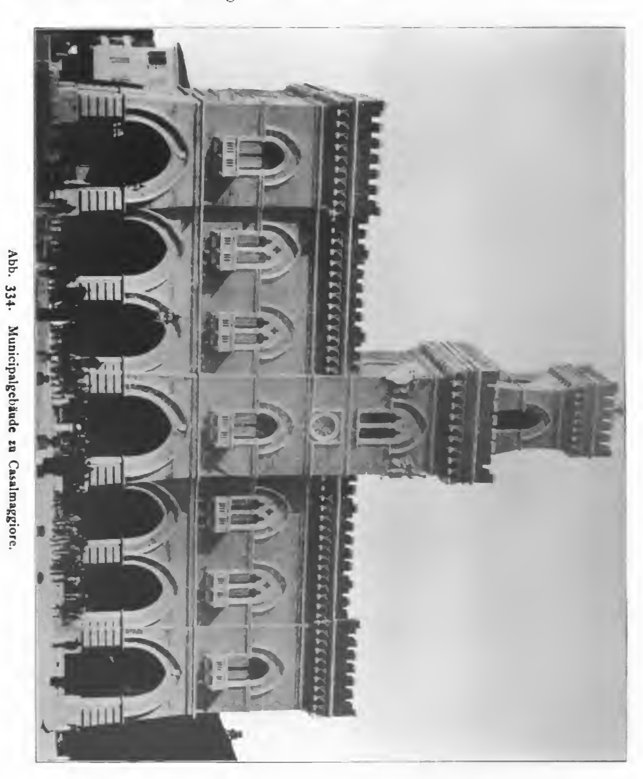


Abb. 334. Municipalgebäude zu Casalmaggiore.

Auf einem Hügel unweit Varese, in dem Dorf Comerio, erhebt sich nach dem Plan des Architekten Canedi, dem Erbauer des Theaters Manzoni in Mailand, eine grandiose Villa. Der Besitzer hat eine Erweiterung durch den Architekten Antonio Tagliaferri und

den Ingenieur E. B. Casati vorgenommen. Das von Tagliaferri erbaute Pförtnerhaus ist, wie die Abbildung (Abb. 333) zeigt, in dekorativer Hinsicht bemerkenswert. Mit einfachen Mitteln hat es der Künstler verstanden, dem kleinen, nur aus zwei Geschossen mit je zwei Räumen bestehenden Gebäude eine künstlerisch bedeutende Note zu geben. Der ländliche Charakter tritt klar und offensichtlich zur Schau. Sgraffitomalerei bedeckt die oberen Wände, sowie die Außenseiten des zierlichen Balkons und der Treppe.

Aus einem Wettbewerb ging das Projekt Giacomo Misuragas zum Palazzo Municipale in Casalmaggiore (Abb. 334) hervor. Misuraga erhielt den ersten, E. Bartoli und Viviani e Brogiani den zweiten bzw. dritten Preis. 1891 wurde der Grundstein gelegt. Eine Programmbedingung war die Anlage einer Halle im Erdgeschoß. Misuraga gestaltete dieselbe spitzbogig; bedeutend zierlicher erscheint das Hauptgeschoß mit seinen gekuppelten Dreiblattfenstern, in den Risaliten sind einfache Bogenfenster, die Mitte ist durch einen Turm ausgezeichnet, der zwei Zinnenkränze zeigt, wie auch das Hauptgesims in solcher Weise abgeschlossen wird.

Andere Munizipalpaläste von Bedeutung befinden sich in Vergato, wo der Architekt Tito Azzolini aus Bologna die Überreste des alten Palastes recht wirksam in die neue Fassade einbezieht, und in Grosseto, welcher letztere Palast, gleichfalls unter Erhaltung alter Teile, von Lorenzo Porciatti ganz im Geiste des 13. Jahrhunderts errichtet wird.

Mit einer Reihe Architekten der Neuzeit machte uns die Turiner Kunstausstellung von 1880 bekannt, die zugleich lehrte, daß der Wohnhausbau der Italiener damals noch sehr wenig verlockend erschien. Nur hier und dort brachte man es über formlose Nutzbauten hinaus. Von den ausgestellten Zeichnungen seien erwähnt: ein Herrenhaus des Neapolitaners Antonio Curri, großzügig und mit polychromer Fassade, ein Palast des Turiners Enrico Petiti, ein infolge der Kuppeln wenig erfreuliches Projekt für die Universität Leyden, ein Projekt zu einem Theater in Palermo von Damiani-Almeyda. Kirchenprojekte lieferten Giuseppe Tonta, Biscarini, Emilio Marculei, Gius. Locarno, der genannte Antonio Curri, Cam. Boggio, Luigi Belli. Sonst waren noch vertreten: Carrera, Angelini, Baldi, Polani, Barbiani und Bazzani aus Rom, Pio Soli aus Mailand, Luigi Toniati aus Mantua, Torquato Perdoni und Gelati aus Turin, Guidini und Luigi Broggi aus Mailand, Camillo Pestruzzi aus Rom. Die letztgenannten vier Architekten mit gewaltigen Triumphbögen von hoher architektonischer Schönheit.

Die Ausstellung lehrte, daß die italienischen Architekten der damaligen Zeit hinsichtlich der Verwendung dekorativer Formen für Monumente und sonstige architektonische Prachtanlagen vortrefflich geschult waren. Die Formgebung des Mittelalters und der Hoch-



Abb. 335. Gebäude der Imprese Bellia zu Turin.

renaissance lag ihnen jedoch nicht besonders, während ihnen der Barockstil sehr zusagte. Jedenfalls erkennen wir keine Ansätze, welche dartun, daß man sich vom Eklektizismus zu befreien suchte.

Führer der Turiner Architektenschaft in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts war Graf Carlo Ceppi. Er war Jurymitglied bei

vielen Wettbewerben, wozu er wegen seines anerkannt guten Geschmacks gern gewählt wurde. Er nahm aber auch teil an größeren Wettbewerben, so bei denjenigen der Domfassade in Florenz und der

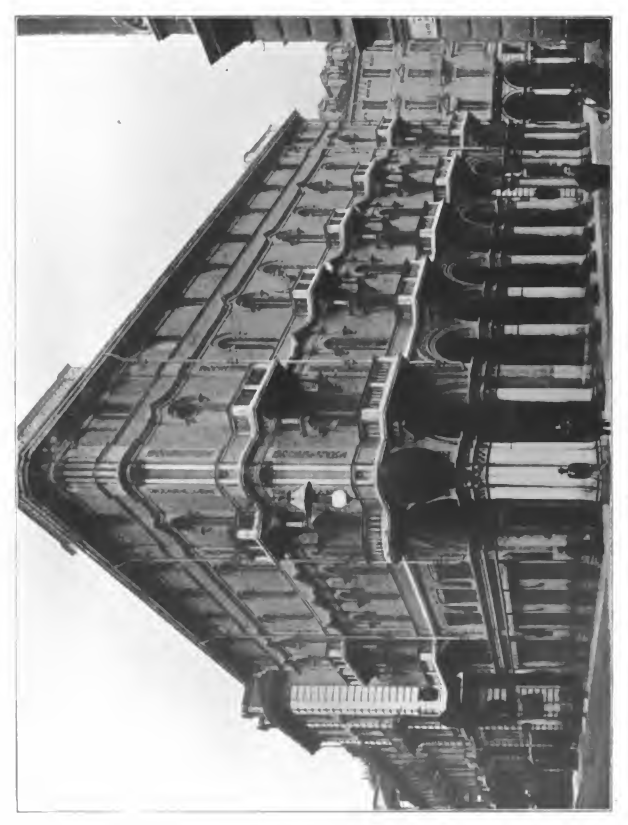


Abb. 336. Mietshaus zu Turin.

Akademie der schönen Künste in Rom. Er erbaute eine Anzahl öffentlicher und Privatgebäude, so die Kirche Madonna della Neve in Spezia, die Kirche S. Giovannino, die sich, wie meist alle anderen ausgeführten Werke, in Turin befinden, so den Palazzo Ceriana, dessen höchst unschöne Fensterumrahmungen mich verhindern, die Fassade hier wiederzugeben.

Besser, wenn auch nicht fehlerfrei, erscheint das Haus delle Imprese Bellia (Abb. 335); es zeichnet sich vornehmlich durch die Säulenhalle aus, wogegen die oberen Fassadenteile trotz der wohlgefälligen Erkerbildungen ziemlich monoton erscheinen. So konnte auch ein talentvoller Architekt, wie es Ceppi ist, die Schwierigkeit, welche in der langen Front lag, nicht überwinden, ebensowenig wie dies Giuseppe Tonta in seinen Mietshäusern vermochte. Eines davon ist noch am besten gelungen. Das Haus (Abb. 336) gehört in seiner Fassadengestaltung dem modernen lombardischen Stil an. Die in weißem Granit aufgeführten Säulen der Halle haben ihr eigenes Gebälk, auf welches sich die Bogen setzen. Die Ecklösung scheint vortrefflich gelungen, nur die Gurtbildung mit den in dieselbe hineingezogenen Spitzverdachungen erscheint unbeholfen, dagegen wieder recht reizvoll die sich auf Zwergsäulen mit darunter befindlichen Konsolen stützenden Balkons.

Tüchtig nicht nur im Wohnhausbau, sondern auch auf dem Gebiete der öffentlichen Bauten ist Luigi Beria. Er errichtet den Palast der Banca Tiberina und den Bahnhof Rivoli (Abb. 337) in Turin, einen zweckentsprechenden Bau mit angemessenen Kunstformen.

Ein vielbeschäftigter Architekt für Profanbauten ist in Turin Enrico Petiti. Von ihm rühren her der Palast des Marchese di San Germano, Corso Vittorio Emanuele II. No. 83, mit hübschen Erkerbalkons, der Palast der Gräfin Salino, der Palazzo Sineo, beide mit hübschem Fries und Hauptgesims und alle in modernisierten Formen der italienischen Renaissance, die Villa Claretta am Corso Massimo d'Azeglio, bei der die Renaissancestile Italiens, Frankreichs und Deutschlands einen wirkungsvollen Kompromiß miteinander geschlossen haben. Besonders aber von dem guten Geschmack seines Meisters spricht der Palazzo Chieva (Abb. 338), dessen Mittelpartie geradezu vorbildlich für ein vornehmes Wohnhaus genannt werden kann, wenn man demselben einen eklektischen Charakter verleihen will, während der Palazzo Sambuy seine Durchbildung völlig in französischer Renaissance erfahren hat und die Casa Pugliese-Levi zu sehr in Schematismus ausartet.

Camillo Riccio ist ungleich in seinen Schöpfungen; so wirkt die

Architektur der Casa Rey infolge der Überladung und der mißgebildeten Bogenverdachungen im Hauptgeschoß sehr unruhig, wohin-

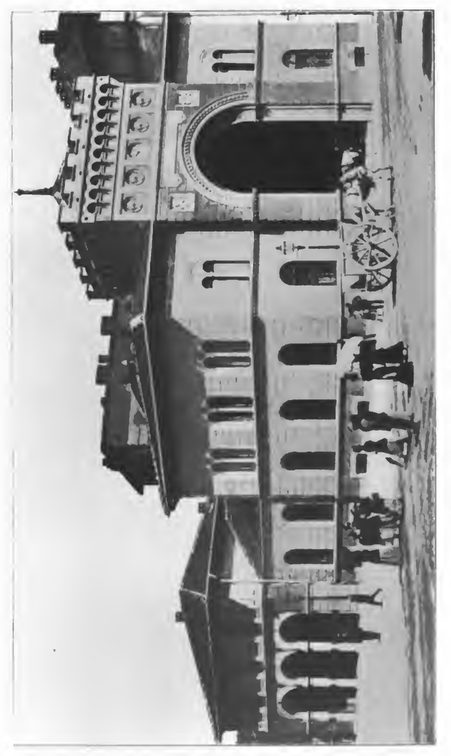


Abb. 337. Stationsgebäude Rivoli in Turin.

gegen die Villa Chapuy infolge der Komposition, der Durchbildung im einzelnen und des weisen Maßhaltens in ornamentaler Hinsicht alles Lob verdient; zu nennen ist ferner Enrico Bonelli, dessen

Palazzo de' Mattei (Abb. 339) in seiner edlen Einfachheit und Ruhe ein kleines Meisterwerk der Architektur darstellt.

Die letztgenannten Meister von Ceppi an hatten viele ihrer Entwürfe auf der ersten Turiner italienischen Architekturaus-

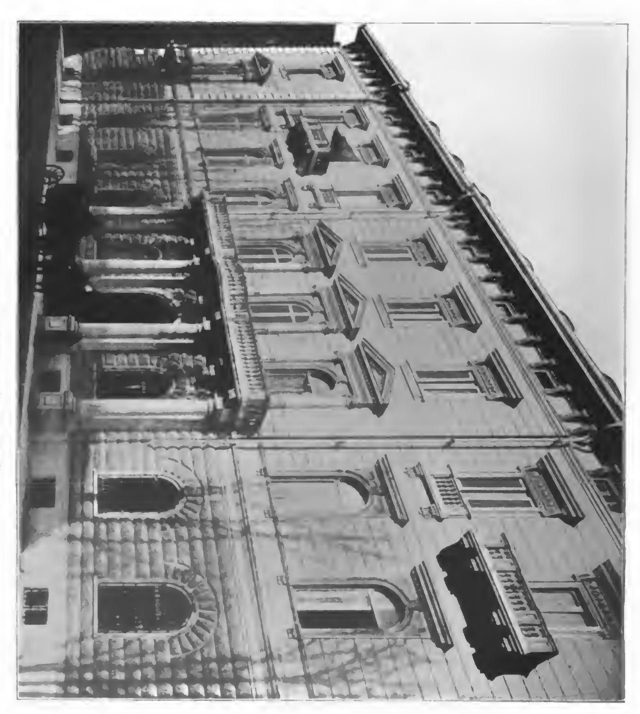


Abb. 338. Palazzo Chiosa zu Turin.

stellung im Jahre 1890 ausgestellt. Gerade diese Ausstellung, deren Erfolg der emsigen Arbeit der genannten Architekten Riccio, Ceppi und Bonelli, sowie der Architekten und Ingenieure Giov. Angelo Reycend, Crescentino Caselei, Carlo Stratta, Riccardo Brayda und

Vittorio Treves zuzuschreiben ist, hat uns überhaupt eigentlich erst mit vielen italienischen Architekten der Neuzeit bekannt gemacht, von denen einige Namen und ausgestellte Werke hier folgen mögen:



Abb. 339. Palazzo Mattei zu Turin.



Abb. 340. Hauptgebäude der Ausstellung zu Turin 1902.

Annibale Rigotti: Chiesa di S. Michele in Turin; Edoardo Collamarini und Gustavo Tognetti: höchst reizvolles und eigenartiges Projekt zu einer Synagoge; Giuseppe Locarni: reizvolle Synagoge in Vercelli in byzantinisch-maurischer Formgebung; Antonio Tagliaferri: Projekte zu dem Monumento alle cinque Giornate in Mailand, zum Nationaldenkmal für Victor Emanuel II., einem sgraffitogeschmückten Wohnhause in Mailand, einem großen Geschäftsgebäude in Mailand, Erweiterungsbau für den Palazzo Municipale in Brescia; Costantino Gilodi: Villa Maggia in Sordevolo, Castello Avondo in Serravalle Sesia; Giacomo Franco: Nuovo Tempio di Lonigo (Veneto); Carlo Maciacchini: romanisierende Parochialkirche in Biasca (Canton Ticino); Giuseppe Gallo: barocke Parochialkirche in Castel Rosso-Chivasso, und Raimondo d'Aronco: Projekt zur ersten italienischen Architekturausstellung, eine durch Großzügigkeit und lapidare Formgebung ausgezeichnete Arbeit. D'Aronco ist auch Hauptarchitekt der Turiner Ausstellung vom Jahre 1902 und erregte durch seine phantasievollen Bauten, so des Hauptgebäudes (Abb. 340) der Wein- und Ölausstellung, der Photographischen Ausstellung, sowie der Eingangstorgebäude, berechtigtes Aufsehen. In allen diesen Bauten bekundet sich die von allen eklektischen Formen befreite Künstlerindividualität, welche für die neuen Bedürfnisse neue, der Konstruktion angepaßte Ausdrucksmittel findet, wie dies im Norden von Wagner, Van de Velde, Messel, Olbrich, Möhring, Grenander, Rieth, Billing, P. Behrens, Schumacher und Kreis mit Glück versucht worden ist. Von d'Aronco an scheint in Italien eine neue Epoche der Architektur zu beginnen, vielleicht ist in seinen Schöpfungen der italienische Architekturstil des 20. Jahrhunderts geboren worden.

Gegenwärtig machen sich endlich die römischen Architekten Giulio Magni und Giuseppe Mancini vorteilhaft bemerkbar; ihre Pläne für einen Friedenspalast im Haag werden sehr geschätzt.

Künstlerverzeichnis.

Ortsverzeichnis.

Bibliographie
zur Geschichte der Architektur Italiens.

Abeken, W., Mittelitalien vor den Zeiten römischer Herrschaft. Stuttgart u. Tübingen 1843.

Abel Blouet, G., Restauration des thermes d'Antonin Caracalla à Rome. Paris 1828.

Acqua, Carlo dell', Dell' insigne reale Basilica di San Michele Maggiore in Pavia. Pavia 1875.

Adams, W. H., Temples, tombs and monuments of ancient Greece and Rome. London 1872.

Adamy, R., Architektonik auf historischer und ästhetischer Grundlage. Hannover 1881.

Adda, G. d', Raccolta delle migliori fabbriche, monumenti e antichità di Milano. Milano.

Adda, G. d', La Metropolitana di Milano, e dettagli rimarcabili di questo edifizio. Milano 1824.

Adinolfi, Roma nell' età di mezzo. Roma 1881.

Adler, Fr., Das Pantheon zu Rom. Berlin 1871.

Adler, Fr., Die Weltstädte in der Baukunst. Berlin 1868.

Agincourt, J. B., Histoire de l'art par les monuments depuis sa décadence au IVe siècle jusqu'au XVIe siècle. Paris 1811 bis 1823. Ed. allem. par A. F. v. Quast. Francfort-s.-M.

Alberti, L. B., Della Architettura. Bologna 1782.

Albertolli, F., Porte di città e fortezze, depositi sepolcrali ed altre principali fabbriche pubbliche e private di Michele Sammicheli, etc. Milano 1815.

Alex, C., Aus den Katakomben des Callixt in Rom. Dresden 1868.

Alfieri, Conte B., Il nuovo Regio Teatro di Torino apertosi nell' anno MDCCXL. Torino 1761.

Alizeri, Frédéric, Guida illustrato di Genova. Genova 1875.

Allmers, H., Römische Schlendertage. Oldenburg 1869.

Amorini, Elogio di Sebastiano Serlio. Bologna 1823.

Anderson, William, The Architecture of the Renaissance in Italy. London 1896.

Anderson und Spiers, Die Architektur von Griechenland und Rom. Leipzig 1905.

Annali dell' istituto di corrispondenza archeologica. Rom.

Anselmi, Gasp., La vera origine del duomo di Milano. Milano 1881.

D'Anvers, N., Elementary history of art. London 1886.

D'Arco, C., Monumenti . . . in Mantova. Mantova 1857.

D'Arco, Delle arti e degli artifici di Mantova. Mantova 1857.

Arendt, K., Das monumentale Trier von d. Römerzeit bis auf unsere Tage. Trier 1892.

Armellini, Le chiese di Roma delle loro origini sino al secolo XVI., Roma 1887.

Armstrong, E., Lorenzo di Medici and Florence in the XV. Century. London 1896.

Arnaldi, E. Count, Delle basiliche antiche e specialmente di quella di Vicenza del celebre Andrea Palladio etc. Vicenza 1769.

Arnold, B., Das altrömische Theatergebäude. Leipzig 1872.

Arnold, Fr., Der herzogl. Palast von Urbino. Mit Text. Leipzig 1857.

Arns, A., Una visita alla Cattedrale di Massa Marittima. 1884.

Artaria, F., Il Duomo di Milano. Milano 1831.

Artaria, F., Description de la Cathédrale de Milan. Milano 1823.

Auer, H., Der Tempel der Vesta und das Haus der Vestalinnen am Forum Romanum. Wien 1888.

Augusti, Denkwürdigkeiten aus der christlichen Archäologie. Leipzig 1817.

Avellino, C. F. M., Descrizione di una casa disotherata in Pompei. Napoli 1843.

B., N., Annibale Lippi architetto della Madonna di Loreto presso Spoleto. Arch. stor. del Arte III.

Babucke, Geschichte des Kolosseums. Königsberg i. Pr. 1899.

Baldinucci, Filippo, Vita di Filippo di Ser Brunellesco, architetto fiorentino. Precede una memoria delle belle arti in Toscana dell' editore Dom. Moreni. Firenze 1812.

Baltard, V., Villa Medici à Rome ..... accompagnée d'un texte historique et explicatif. Paris 1847.

Barbault, J., Les plus beaux édifices de Rome moderne ou recueil des plus belles vues des principales églises, places, palais, ponts, fontaines, etc. Rome 1763.

Barbault, Recueil de divers monuments anciens répandus en plusieurs endroits de l'Italie. Rome 1770.

Bardi, Ansichten der vorzüglichsten Plätze, Kirchen u. Paläste von Florenz. Firenze, L. Bardi. Ca. 1820.

Barelli, V., Monumenti comaschi. Como 1889.

Bargilli, F., La cattedrale di Fiesole. 1883 bis 1884.

Barth, H., Wanderungen durch die Küstenländer des Mittelmeeres. Berlin 1849.

Bartoli, P. S., Colonna Traiana eretta nel Foro. Roma 1700.

Bartolo, C., Monografia sulla cattredrale di Palermo. Palermo 1903.

Baschet, A., Ricerche di documenti d'arte e di storia negli archivi di Mantova. 1856.

Batissier, L., Histoire de l'art monumental dans l'antiquité et au moyen-âge. Paris 1845.

Baudry, A., Etudes antiques exécutées en Bulgarie etc. Paris 1865.

Baumeister, A., Denkmäler d. klassischen Altertums zur Erläuterung des Lebens der Griechen und Römer in Religion, Kunst und Sitte. Lexikalisch bearbeitet. 3 Bde. München 1889.

Beaux-arts, L'Antiquité — Le Moyen Age. Architecture. — Peinture. — Sculpture. Notices par M. L. Roger-Milès. Paris.

Becker, Handbuch der römischen Altertümer. Leipzig 1843.

Becker, H., und H. v. Förster, Kathedrale zu Palermo. Wien. Allg. Bauztg. 1866.

Bedolini, Giov., La cappella Colleoni in Bergamo. Arte et Storia 1896.

Belgrano, Della vita privata dei Genovesi. 2e éd. Genova 1875.

Bellori, Vite di pittori, scultori e architetti. Napoli 1733.

Beltrami, L., Bramante poëta. Milano 1884.

Beltrami, L., Dispareri in materia d'architettura ... della piazza del duomo. Milano 1886.

Beltrami, N., Andrea Orcagna sarebbe autore di un disegno per il pulpito nel duomo di Orvieto? 1891.

Beltrami, L., La Certosa di Pavia. 1890.

Beltrami, Luca, La chiesa di Santa Maria delle Grazie in Milano. Archivio storico dell' arte. 1893.

Beltrami, L., Per la facciata del duomo di Milano. Milano 1887.

Beltrami, Luca, Storia documentata della Certosa di Pavia. Milano 1896.

Beltrami, L., Storia della facciata di S. Maria del Fiore in Firenze. Milano 1900.

Bender, H., Rom und römisches Leben im Altertum. Tübingen 1880.

Bennassuti, L., Memorie della chiesa di S. Lorenzo martire in Verona. 1886.

Bènezet, B., Histoire de l'art méridional au moyen-âge et à l'époque de la renaissance. Toulouse 1887.

Benois, N., Resanoff, A., u. Krakau, A., Monographie de la cathédrale d'Orviéto. Paris 1877.

Benson, E., Art in Italy. Boston 1882.

Berchet e Sagredo, Il fondaco dei Turchi in Venezia. 1884.

Berlendis, G., Raccolta delle migliori fabbriche ed ornamenti della città di Genova etc. Milano 1828.

Bernasconi, Cenni intorno la vita e le opere di Antonio Rizzo. Verona 1859.

Bernoulli, Römische Ikonographie. Stuttgart 1882—86.

Bertelli, P., Teatro delle città d'Italia. Milano 1880.

Berti, G., Sull' antico duomo di Ravenna e il battistero. Ravenna 1880.

Bertolotti, Artisti veneti in Roma nei secoli XV, XVI, XVII. Venezia 1884.

Bertolotti, Artisti in relazione coi Gonzaga. Modena 1885.

Biagi, Guido, The private life of the Renaissance-florentines. Florence 1896.

Bianchini, F., Del Palazzo de' Cesari. Verona 1738.

Biancolini, G., Notizie storiche delle chiese di Verona. Verona 1749.

Bibiena, G. G., Architetture e prospettive. Augustae 1740.

Biermann, G., Verona. Leipzig 1904.

Bindi, V., Monumenti di arte negli Abruzzi e segn. nel Teramano. Napoli 1882.

Bizzozero, G. C., Le Belli Arti nel territorio Varesino. Bologna 1882.

Blouet, G., Restauration des thermes d'Antonin Caracalla à Rome. Paris 1828.

Blümner, H., Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei den Griechen und Römern. Leipzig 1875 bis 84.

Bode, W., Desiderio da Settignano und Francesco Laurana. Jahrb. d. K. Preuß. Kunstsamml. X.

Boetticher, K., Die Tektonik der Hellenen. 2. Aufl. Berlin 1874—1881.

Bohnsach, Die Via Appia von Rom bis Albano. Wolffenbüttel 1886.

Boileau, L. A., Histoire de l'invention en architecture. Paris 1886.

Boissard, J., Romae urbis topographia et antiquitates. Frankfurt a. M. 1597—1602.

Boito, C., Leonardo e Michelangelo. 1878.

Boito, C., Architettura del medio evo in Italia. Milano 1880.

Boito, C., I principii del disegno e gli stili dell' ornamento. Milano 1882—87.

Boito, C., Ornamenti di tutti gli stili classificati in ordine storico. Milano 1882.

Boito, C., Leonardo, Michelangelo e Andrea Palladio. Milano 1883.

Boito, C., Giacomo Franco, Architetto. Milano 1897.

Boito, C., Il duomo di Milano. Milano 1889.

Boni, G., La Cà d'oro e le sue decorazioni policrome. 1887.

Boni, Santa Maria dei Miracoli in Venezia. Venezia 1887.

Bonucci, C., Gran mosaico di Pompei. Napoli 1832.

Borgatti, Castello di S. Angelo in Roma. Roma 1889.

Borromini, F., Opera della Chiesa e Fabrica della Sapienza di Roma. Roma 1720.

Borrmann, R., Neue Ausgrabungen in Rom. Centralbl. d. Bauverw. 1882.

Borrmann, R., Ergänzungsheft zu Mauchs Ordnungen der Griechen und Römer. Berlin 1896.

Borrmann, R., und Graul, R., Die Baukunst. Berlin u. Stuttgart 1897 ff.

Borrmann, R., u. Neuwirth, Jos., Geschichte der Baukunst. Leipzig 1904.

Bouchet, J., La Villa Pia des Jardins du Vatican. Architecture de Pierre Ligorio. Paris 1837.

Bournand, François, Histoire de l'art chrétien de la Renaissance à nos jours. 2e édit. Paris 1897.

Bramantino, Le rovine di Roma al principio del secolo XVI. Milano 1875.

Branca, G., Manuale d'Architettura. Modena 1789.

Brand, F. J., Kirchliche Baukunst. Paderborn 1852.

Braun, J., Geschichte der Kunst in ihrem Entwicklungsgange durch alle Völker der alten Welt. Wiesbaden 1856 u. 1858.

Brentano, Concorso per la facciata del duomo. Mailand 1888.

Briccolani, V., Descrizione della Basilica Vaticana, sue Piazze, Portici etc. Parti

superiori, interne ed esterne e loro misure. Roma 1816.

Brockhaus, H., Das Hospital S. Spirito zu Rom im 15. Jahrh. Rep. f. Kunstw. VII.

Brulloff, A., Thermes de Pompéi. Paris 1829.

Brunn, Enrico, J., Rilievi delle urne Etrusche pubblicati a nome dell' Instituto di Corrispondenza Archeologica. Vol. I. Carlo Froico. Roma 1870.

Bühlmann, J., Der römische Tempelbau. In Borrmann-Graul, Die Baukunst. Berlin u. Stuttgart O. J.

Bühlmann, J., Die Architektur des klassischen Altertums und der Renaissance. Stuttgart 1872–87.

Bühlmann, Joseph, Die Bauformenlehre. Im Handbuch der Architektur. 2. Aufl. Stuttgart 1901.

Burckhardt, J., Geschichte der Renaissance in Italien. 3e Aufl. von H. Holtzinger. Stuttgart 1891.

Burckhardt, Jacob, Die Kultur der Renaissance in Italien. 4e Aufl. von L. Geiger. Leipzig 1885.

Burckhardt, J., La civilisation de l'Italie au temps de la Renaissance. Trad. p. Schmidt. 1885.

Burckhardt, J., Le Cicérone, guide d'art antique et de l'art moderne en Italie. Paris 1885, trad. Gerard. 1893.

Burckhardt, J., Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genusse der Kunstwerke Italiens. 6. Aufl. von W. Bode. Leipzig 1893. 1901.

Burgeß, R., Description of the circus on the Via Appia near Rome. London 1828.

Caffi, M., Pavia, arte e storia della Certosa 25.

Caffi, M., Sulla chiesa di S. Eustorgio. 1841.

Calderari, O. Graf, Disegni e Scritti d'Architettura. Vicenza 1808–15.

Caliari, P., La basilica di San Zeno in Verona. Verona 1879.

Callet, F., et Lesueur J. B. C., Architecture italienne septentrionale ou édifices publics et particuliers de Turin et de Milan. Paris 1855.

Calvi, Notizie sulla vita e sulle opere dei principali architetti, scultori et pittori, che fiorirono in Milano. Milano 1865.

Cambray Digny, T. de, La facciata di S. Maria del Fiore. 1884.

Cameron, Ch., The baths of the Romans etc. London 1775.

Campo, A., Cremona fedelissima città illustrata. Cremona 1642–45.

Campori, Gli artisti italiani e stranieri negli stati estensi. Modena 1855.

Canina, L., L'antica città di Veji. Rom 1847.

Canina, L., L'antica Etruria marittima compresa nella dizione Pontificia. Roma 1846.

Canina, L., Descrizione di Cere antica. Rom 1838.

Canina, L., Gli edificj di Roma. Rom 1849 bis 1852.

Canina, L., L'architettura antica, descritta e dimostrata coi monumenti. Opera divisa in tre sezioni riguardanti la storia, la teorica e le pratiche dell' architettura Egiziana, Greca e Romana. 9 Bde. 8° und 3 Bde. Rom 1830–44.

Canina, L., Gli edifizi di Roma antica e sua campagna. Roma 1840.

Canina, L., Ricerche sull' architettura più propria dei tempj cristiani. 1846.

Canto, Sugli annali della fabbrica del duomo in Milano. 1885.

Cappeletti, G., La basilica di San Marco. Venezia 1854.

Caristie, A. N., Monuments antiques à Orange: arc de triomphe et théâtre etc. Paris 1856–57.

Carleraris, L., Le Fabbriche e vedute di Venezia. Venezia 1703.

Carocci, C., I dintorni di Firenze. Firenze 1881.

Caroto, G., Antichità di Verona da lui disegnate e nuovamente date in luce Roma 1764.

Carrara, F., Die Ausgrabungen von Salona im Jahre 1850. Leipzig 1854.

Carrière, M., Hellas und Rom in Religion u. Weisheit, Dichtung u. Kunst. Leipzig 1866.

Cartwright, The cathedral of Orvieto. Magazine of Art 1882.

Cartwright, J., The Certosa of Florence. 1880.
Casati, I capi d'arte di Bramante da Urbino nel Milanese. Milano 1870.
Cassina, F., Le fabbriche più cospicue di Milano. Milano 1840.
Castagnoli, Guido, Il duomo di Ferrara. 1895.
Castellazzi, G., Il Palazzo di Or San Michele, i suoi tempi ed il progetto del suo restauro. 1883—84.
Castelli, F., Per la facciata del duomo di Milano. Milano 1654.
Castro, V. de, L'Italia monumentale o galleria delle principali fabbriche antiche e moderne d'Italia, 2e éd. Milani 1870.
Cattaneo, R., L'architecture en Italie du VIe au XIe siècle. Trad. par M. Lemonnier. Venise 1892.
Cattaneo, R., L'architecture en Italie du VIe au XIIe siècle. Venise 1891.
Cattaneo, R., L'architettura in Italia del secolo VI al mille circa. Ricerche storico-critiche. 1890.
Cavalotti, C. J., Santa Maria del Fiore. Firenze 1881.
Cavalucci, C. J., S. Maria del Fiore e la sua facciata. 1887.
Cavalucci, Nuovo Guida di Firenze. Firenze 1873.
Cechetelli, Roma e suoi monumenti antichi e moderni descr. etc. Rom 1889.
Cellesi, D., Sei fabbriche di Firenze. Firenze 1851.
Ceruti, A., I principii del duomo di Milano. Milano 1879.
Chabat, P., Fragments d'architecture, Renaissance, Age moderne. Paris 1868.
Chaiapelli, A., Della vita di Fil. Brunelleschi. Arch. stor. italiano. ser. V. t. XVII.
Chapuy, L'Italie monumentale et pittor. ou ses vues et ses monuments. Paris 1840.
Chapuy, N. M. J., Le Moyen-Age monumental. Vues, détails et plans des monuments, depuis le VIe jusqu'au XVIIe siècle. Paris 1843—46.
Charvet, Sébastien Serlio. Lyon 1869.
Choisy, A., L'art de bâtir chez les Romains. Paris 1873.
Cicognara, L. Conte, Le fabbriche e i monumenti cospicui di Venezia. Venezia 1838—40.
Cicognara, L., A. Diedo u. G. Selva, Le fabbriche e i monumenti cospicui di Venezia. 2 Aufl. 2 Tle. 2°. Venedig 1838 u. 40.
Cipolla, La chiesa di S. Anastasia in Verona. Arch. Veneto XXI. 1880.
Cittadella, Documenti ed illustrazioni riguardanti la storia artistica Ferrarese. Ferrara 1868.
Cittadella, Car., Il Castello di Ferrara. Ferrara 1875.
Cittadella, Notizie relative a Ferrara. Ferrara 1864.
Clarac, Musée de sculpture. Paris 1826—53.
Clausse, G., Les monuments du christianisme au moyen-âge. Basiliques et mosaiques chrétiennes. 1892.
Clausse, G., Les monuments du christianisme au moyen-âge: Italie, Sicile. Paris 1893.
Clericetti, Ricerche sull' archit. relig. in Lombardia dal V al XI secolo. Politechn. 1862.
Clochar, Monuments et tombeaux conservés et dessinés en Italie. Paris 1815.
Clochar, P., Palais, Maisons et Vues d'Italie. Paris 1809.
Cloquet, L., L'architecture lombarde et ses rapports avec l'école de Tournai. Revue de l'Art chrétien. 1893.
Coddè, Pasquale, Memorie biografiche in forma di dizionario. Mantua 1837.
Colombo, Documenti e notizie intorno gli artisti Vercellesi. Vercelli 1883.
Comparetti und de Petra, La villa ercolanese dei Pisoni. Turin 1883.
Conestabile, G., Dei monumenti di Perugia, Etrusca et Romana. Perugia 1870.
Conti, A., La Chiesa di S. Ambrogio. Marzocco 1902.
Conti, A., Sculture e mosaici nella facciata del duomo in Firenze. 1883—84.
Cooke, T. V., Views of Pompeji executed in the first style of tinted lith. London 1851.
Cordero, Dell' italiana architettura durante la dominazione longobardica. 1829.

Corner, F., Notizie storiche delle chiese e monasteri di Venezia. Padova 1750.

Costaguti, G. B., Architettura della Basilica di S. Pietro in Vaticano. Roma 1684.

Courajod, L'imitation et la contrefaçon des objets d'art antiques aux XVe et XVIe siècles. Gaz. des Beaux-Arts. 1886.

Courajod et v. Geymüller, Les Estampes attribuées à Bramante. Paris 1874.

Cremer, A., Reiseskizzen aus Italien. Braunschweig 1873.

Crescimbeni, G. M., Istoria della Chiesa di S. Giovanni avanti la Porta Latina. Roma 1716.

Cresy, E., and Taylor, C. L., Architectural antiquities of Rome etc. London 1821—22.

Dal Ré, M. A., Maison de Plaisance ou Palais de Campagne de l'Etat de Milan. Milano 1727.

Dartein, F. de, Etude sur l'architecture lombarde et sur les origines de l'architecture romano-byzantine. Paris 1884.

Davidsohn, Robert, Forschungen zur älteren Geschichte von Florenz. Berlin 1896.

Deecke, W., und C. Pauli, Etruskische Forschungen und Studien. Stuttgart 1882.

Dehio, G., u. G. v. Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes. Historisch und systematisch dargestellt. Stuttgart 1887—1901.

Dehio, G., Ein Proportionsgesetz der antiken Baukunst und sein Nachleben im Mittelalter und in der Renaissance. Straßburg 1895.

Dehio, Die Genesis der christlichen Basiliken (in den Sitzungsberichten d. hist. Klasse d. kgl. bayr. Akademie d. Wissenschaften) 1882.

Dehli, A., u. J. Chamberlain, Norman monuments of Palermo. Boston 1892.

Dehli, A., Architektonische und ornamentale Details hervorragender Bauwerke Italiens im byzantinischen Stil. Berlin 1893.

Delaborde, H., Etudes sur les Beaux-Arts en France et en Italie. Paris 1864.

Delaborde, H., Les Maîtres Florentins du XVe siècle. Paris 1887.

Delagardette, C. M., Les ruines de Paestum. Paris 1840.

Della Valle, Storia del Duomo di Orvieto. Rom 1791.

Del Moro, L., La facciata di S. Maria del Fiore. Firenze 1888.

Denkmäler des klassischen Altertums. München und Leipzig 1889.

Denkmäler der Baukunst, herausgegeben von Studierenden. Berlin 1873 ff.

Dennis, G., The cities and cemeteries of Etruria. London 1848. 2. Aufl. 1878.

Desbassayni de Richemont, Les nouvelles études sur les catacombes rom. 1870.

Desgodetz, Les édifices antiques de Rome. Rom 1822.

Desgodetz, M., Les édifices antiques de Rome. Paris 1779.

Desjardins, E., Geographie historique et administrative de la Gaule romaine. Paris 1876—85.

Dewaele, J., Grieksche en romeinsche bouwkunde. Architect. grecque et romaine. 2. Aufl. Gand. 1897.

Diedo, A., et F. Zanotto, I monumenti cospicui di Venezia. Milano 1839.

Diehl, Ch., Ravenna 1886.

Diepolder, J. N., Der Tempelbau der vorchristlichen und christlichen Zeit. Leipzig 1880.

Dietterlin, W., Architectura: Austeilung, Symmetrie und Proportion der fünf Säulen. Nürnberg 1598. Traduction française, Le livre de l'architecture. Liége 1862.

Dispareri in materia d'architettura di prospettiva. Mailand 1886.

Dobbert, E., Giotto in: Ed. Dohme, Kunst und Künstler Italiens. Leipzig 1878.

Dohme, Robert, Kunst und Künstler Italiens bis um die Mitte des 18. Jahrh. Leipzig 1878 ff.

Dollinger, C., Architektonische Reiseskizzen aus Deutschland, Frankreich und Italien. Stuttgart 1873 u. 1881.

Donaldson, T. L., Approved examples of doorways from modern buildings in Italy and Sicily. London 1836.

Donati, Elogio di Baldassare Peruzzi. Siena 1879.

Donner, O., Die erhaltenen antiken Wand-

malereien in technischer Beziehung untersucht und beurteilt. Leipzig 1869.

Dörpfeld, W. u. E. Reisch, Das griechische Theater. Athen 1896.

Duhn Fr. v. u. L. Jacobi, Der griechische Tempel in Pompeji. Heidelberg 1890.

Duhn Fr. v., Pompeji, eine hellenistische Stadt in Italien. Leipzig 1906.

Dumont, A., Renaissance et Romantisme. Journ. des Beaux-Arts, 19.

Duomo, Mailand. Nuova descrizione del Duomo di Milano. Milano 1820.

Duomo di Milano. Milano 1863.

Durand, J. N. L., Recueil et parallèle des édifices en tout genre, anciens et modernes, sur une même échelle. Bruxelles.

Durant, H., et C. Laval, Album archéol. et description des monuments hist. du Gard. Nimes 1853.

Durelli, Franc e Gael, La Certosa di Pavia descritta ed illustrata. Milano 1853.

Durm, J., Baukunst der Etrusker und Römer. Darmstadt 1885. (Handbuch der Architektur. Zweiter Teil, II. Band.)

Durm, J., Die Domkuppel in Florenz und die Kuppel der Peterskirche in Rom. Berlin 1887.

Durm, J., Die Baukunst der Renaissance in Italien. Stuttgart 1903.

Durm, J., Über die Baptisterien in Florenz u. Cremona. (Zeitschrift der Bauverwaltung 1887.)

Dyer, Thomas H., Pompeii, its history, buildings and antiquities. London 1867.

Ebe, G., Die Spät-Renaissance. Berlin 1886.

Ebe, G., Die Schmuckformen der Monumentalbauten aus allen Stilepochen seit der griechischen Antike. Leipzig 1897.

Ehrenberg, Hermann, Frühlingsfahrt nach den Abruzzen und Apulien. 1899.

Ehrenberg, Herm., Italienische Volks- u. Kirchenfeste. 1900.

Ehrenberg, Hermann, Handbuch der Kunstgeschichte. 6. Aufl. Leipzig 1906.

Eitelberger v. Edelsberg, R., Beiträge zur Kunstgeschichte des lombard.-venetian. Königreichs. (Mitteil. d. k. k. C. C. 1859.)

Eitelberger v. Edelberg, Quellenschriften für Kunstgeschichte N. O. Bd. 3. Filaretes Tractat über Baukunst. Wien 1890.

Eitelberger v. Edelberg, R., Cividale im Friaul und seine Monumente. Wien 1857.

Eitelberger, R. v., Denkmäler in Dalmatien. Jahrb. d. Zentral-Vereine. V. 1861.

Eitelberger, R. v., Die Porta aurea und der diocletianische Kaiserpalast in Spalato Wien.

Engelhard, J. D. W. E., Die vier Perioden der Geschichte der Baukunst in Italien. Cassel 1855.

Engelmann, R., Pompeji. Leipzig 1898.

Enlart, Origines françaises de l'architecture gothique en Italie 1894.

Enlart, C., Les premiers monuments gothiques d'Italie. Extrait du Bull. mon. 1892.

D'Espouy, H., Architektonische Einzelheiten der Antike. Aufgenommen und rekonstruiert von den hervorragendsten Architekten der französischen Akademie in Rom. Autorisierte und durch Zusätze erweiterte deutsche Ausgabe von D. Joseph. 2°. Berlin 1897.

D'Espouy, H., Architektonische Einzelheiten des Mittelalters und der Renaissance, aufgenommen und rekonstruiert von den hervorragendsten Architekten der französischen Akademie in Rom. 2°. Berlin 1897.

Essenwein, A., St. Anastasia in Verona. (Mitt. d. k. k. C. C. 1860.)

Essenwein, A., Die Kirche des heil. Antonius zu Padua. (Mitt. C. C. 1863.)

Etruria, L'antica Etruria marittima compresa nella dizione Pontificia. Roma 1846.

Etrurien, Pitture murali a fresco e Suppellettili Etrusche etc. Florenz 1865.

Ewerbeck, F., Portal-, Fenster- und Rahmenbildung der Renaissance. Zeitschrift f. bild. Kunst, 1883.

Fabri, G., Le sacre memorie di Ravenna antica. Venezia 1664.

Fabriczy, C. v., Der alte Dom von Brescia, die sog. Rotonda. (Rep. f. Kunstw. 1900.)

Fabriczy, C. v., Filippo Brunelleschi. Stuttgart 1892.

Fabriczy, C. v., Studj e memorie riguar-

danti l'arte italiana publicati nel 1893, nelle principali riviste di storia dell' arte in Germania. Arch. stor. d. arte. 1894.

Fabriczy, C. v., Zur Kunstgeschichte der Hohenstaufen. Zeitschrift f. bild Kunst. 1879.

Fäh, Geschichte der bildenden Künste. 2. Aufl. 1902.

Falda, Le fontane di Roma nelle piazze e luoghi pubblici della città. Roma 1675.

Falke, Jacob v., Hellas und Rom. Stuttgart 1878.

Famiano, Nardini, Roma antica. Rom 1666. Neue Ausgabe 1818—19.

Fauno, L., Antichità della città di Roma. 1548.

Fea, C., Notizie intorno Raffaele Sanzio da Urbino ed alcune di lui opere, intorno Bramante Lazeri, Giuliano da San Gallo, Baldassare Peruzzi, Michelangelo Buonaroti e Pirro Ligorio, come architetti di S. Pietro in Vaticano etc. Roma 1822.

Fehrmann, E. G., u. Weißbach, K., Die architektonischen Formen der Renaissance und ihre Dekoration. Dresden 1879.

Fergusson, J., The illustrated handbook of architecture, being a concise and popular account of the different styles of architecture prevailing in all ages and countries. London 1855.

Fergusson, J., History of the modern styles of architecture. London 1862.

Fergusson, James, A history of architecture. London 1865—70.

Ferrari, Palladio e Vicenza. Venezia 1880.

Ferrari, Giulio, Il duomo di Piacenza. (Arte e Storia XXI. 1902.)

Ferrari, Il duomo di Piacenza. (Arte e Storio XXI. 1902.)

Ferrario, G., Monumenti sacri e profani della basilica di S. Ambrogio in Milano. Milano 1824.

Ferrerio, P., and Falda, G. B., Palazzi di Roma dei più celebri architetti 1655. Roma 1670—1690.

Ferri, A., L'architettura in Roma nei secoli XV e XVI. Roma 1867.

Ficoroni, Vestigie e ririta di Roma. 1744.

Fischer v. Erlach, J. B., Entwurf einer historischen Architektur. Leipzig 1725.

Fischer, H. L., Das Museum Tiberianum. Zeitschr. f. bild. Kunst 1882.

Flavius, Blondus, Roma instaurata. 1440.

Fletcher, Banister and Banister, F., A history of architecture for the student. London 1896.

Florenz, La Facciata di Santa Maria del Fiore di Firenze attraverso i secoli da Arnolfo di Cambio a Emilio de Fabris. 1887.

Fontana, C., L'anfiteatro flavio. 1725.

Fontana, C., Il Tempio Vaticano e sua origine, con gli edificii più cospicui antichi e moderni fatti dentro e fuori di esso. Roma 1694.

Fontana, D., Della trasportatione dell' obelisco Vaticano, e delle fabriche di Sisto V. Roma 1590.

Fontana, G., Raccolta delle migliori chiese di Roma e suburbane. Roma 1855.

Fontana, Paolo, Il Brunelleschi e l'architettura classica. Arch. stor. dell' arte. 1893.

Fontana, Le chiese di Roma. Roma 1840.

Förster, E., Der Dom von Mailand. Leipzig 1860.

Förster, Ernst, Die S. Georgskapelle von Padua. Berlin 1841.

Förster, E., Geschichte der italien. Kunst. 5 Bde. Leipzig 1869—78.

Förster, Richard, Lucian in der Renaissance. Kiel 1886.

Förster, H. v., u. Gnauth, A., Die Bauwerke der Renaissance in Toskana. Text von E. Paulus. Wien 1867.

Fossati, G., Storia dell' Architettura. Venezia 1747.

Franceschini, Pietro, Per l'arte fiorentina. Firenze 1895.

Franchetti, G., Storia e descrizione del Duomo di Milano. Milano 1821.

Frantz, E., Fra Bartolommeo della Porta. Regensburg 1879.

Frantz, Erich, Handbuch der Kunstgeschichte. Freiburg i. Br. 1900.

Franzini, G. D., Roma antica et moderna, nella quale si contengono chiese, monasteri, hospedali. Roma 1657.

Frey, Karl, Der Anonymus Nagliabechianus nebst einer Abhandlung über die Kunsthistoriographie von Florenz. Berlin 1892.

Frey, K., Die Loggia dei Lanzi zu Florenz. Berlin 1885.

Frey, Karl, Sammlung ausgewählter Biographien Vasaris. Berlin 1884.

Froehner, W., La Colonne Trajane reproduite en phototypographie etc. Paris 1871 bis 1874.

Frommel, W., Christentum und bildende Kunst. 1880.

Fulvius, Andreas, Antiquitates urbis Romae. 1527.

Fumagalli, C., San Ambrogio e L. Beltrami, Reminiscenze di storia e d'arte nel suburbio e nella città di Milano. Milano 1891—92.

Fumi, L., Il duomo d'Orvieto e suoi restauri. Roma 1891.

Fumi, L., La facciata del duomo d'Orvieto. Arch. stor. dell' arte 1888. 1890.

Furchheim, Bibliografia di Pompei, Ercolano et Stabia. Neapel 1891.

Gaborit, P., Manuel d'archéologie. Paris 1896.

Gaddi, G., Roma nobilitata nelle sue fabbriche. Roma 1736.

Gaffi, M., Parma ed alcuni artisti lombardi del rinascimento. Arte e Storia 26.

Gailhabaud, J., L'architecture du Ve au XVIIe siècle et les arts qui en dépendent: la sculpture, la peinture murale, la peinture sur verre, la mosaïque, la ferronnerie etc. Publiés d'après les travaux inédits des principaux architectes français et étrangers. Paris 1890.

Gailhabaud, J., Denkmäler der Baukunst. Unter Mitwirkung von F. Kugler u. J. Burckhardt herausgegeben von L. Lohde. Hamburg u. Leipzig 1852.

Galeotti, L., La facciata di Santa Maria del Fiore. Firenze 1881.

Galland, G., Die Renaissance in Italien in ihrer geschichtlichen Hauptentwickelung. Berlin 1882.

Galland, G., u. P. Rosenkranz, Geschichte d. italienischen Renaissance. Leipzig 1887.

Gardthausen, V., Mastarna oder Servius Tullius. Leipzig 1882.

Garrucci, R., Le monete dell' Italia antica. Roma 1885.

Garrucci, Raffaele, Storia dell' arte cristiana nei primi otto secoli. Prato 1878.

Gatti, A., La basilica di S. Petronio ed il concorso per la sua facciata. 1880.

Gaudenti, A., Storia della Santa Casa di Loreto, etc. 8 vo. Loreto 1784.

Gauthier, Les plus beaux édifices de Gênes et de ses environs. Lucca 1872.

Gauthier, P., Vestibüle, Galerien, Innenhöfe etc. aus Genuesischen Palästen. 4°. Berlin.

Gaye, Carteggio inedito d'artisti italiani dei secoli XIV, XV, XVI. Firenze 1839.

Gebhart, Emile C., Les origines de la renaissance en Italie. Paris 1879.

Geiger, Renaissance und Humanismus in Italien und Deutschland. Berlin 1882.

Genelli, H. C., Exegetische Briefe über des M. Vitruvius Pollio Baukunst. Braunschweig 1801—1804.

Geymüller, E., Raffaello Sanzio come architetto con l'aiuto di nuovi documenti. Milano 1884.

Geymüller, H. v., Die architektonische Entwickelung Michelozzos und sein Zusammenwirken mit Donatello. Jahrbuch der K. Preuß. Kunstsammlungen. XV.

Geymüller, H. v., Gotischer Baustil in Italien. Der Kirchenschmuck. 1879.

Geymüller, H. v., Les projets primitifs pour la basilique de Saint Pierre de Rome. Paris 1875–88.

Geymüller, H. v., Documents inédits sur les manuscrits et les oeuvres d'architecture de la famille des San Gallo. Paris 1885.

Geymüller, H. v., Cento Disegni inediti di Architettura, d'Ornati e Figure di Fra Giov. Giocondo. Firenze 1882.

Geymüller, H. v. et Widmann, A., Die Architektur der Renaissance in Toscana nach den Meistern geordnet. München 1885.

Geymüller, H. v., Notizen über die Entwürfe zu St. Peter in Rom. Karlsruhe 1868.

Geymüller, H. v., Les projets primitifs pour la Basilique de Saint Pierre de Rome par Bramante, Raphael Sanzio, Fra Gio-

condo, les Sangallo etc. Paris, Vienne. 1875—80.

Geymüller, H. v., The school of Bramante. London 1885.

Ghiron, Il cimitero monumentale di Milano. Milano. O. J.

Gilbert, O., Geschichte und Topographie der Stadt Rom im Altertum. Leipzig 1883 bis 1890.

Giorni, O., Tempio di S. Giovanni e Paolo in Venezia. Venezia 1835.

Giovannoni, G., Recenti studj sulle origini dell' architettura lombarda. Nuova Antologia 1902.

Giovannoni, G., Edificj centrali cristiani. Roma 1903.

Gloria, Andrea, Donatello fiorentino e le sue opere nel tempio di S. Antonio in Padova. Padova 1895.

Gmelin, L., Architektonisches aus den Abruzzen. Deutsche Bauzeitung. Berlin 1889.

Gmelin, L., Italienisches Skizzenbuch Teil 1. Die geschnitzten Türen des Vatikans. Leipzig 1879.

Gnauth u. Förster, Die Bauwerke der Renaissance in Toskana. Wien.

Gnoli, D., La Casa di Raffaello. Roma 1887.

Gnoli, D., La Cancellaria ed altri palazzi di Roma attribuiti a Bramante. Arch. stor. dell arte V.

Goeler v. Ravensburg, Fr., Grundriß der Kunstgeschichte. Berlin 1894.

Goeller, A., Die Entwicklung der architektonischen Stilformen. Stuttgart 1888.

Goethe, Italienische Reise. Ed. Chr. Schuchardt 1862—63. Sulpiz Boisserée. Stuttgart 1862.

Goetz, Ravenna. Berühmte Kunststätten X. Leipzig und Berlin 1901.

Gonzati, B., La Basilica di S. Antonio di Padova. Padova 1852—53.

Gori, A. F., Museum Etruscum. Florenz 1737—43.

Gosche, A., Mailand 1904.

Gotti, A., Santa Maria del Fiore e suoi architetti. Firenze 1887.

Gotti, A., Storia del palazzo vecchio in Firenze. Firenze 1890.

Gozzadini, Noti per studj sull' architettura civile in Bologna dal secolo XII al XVI. Modena 1877.

Gozzini et Lasinio, Monumenti sepolcrali della Toscana. Firenze 1819.

Gradmann, Geschichte d. christl. Kunst. 1902.

Graef, P., Triumph- und Ehrenbogen. In Baumeister, Denkmäler des klass. Altertums. München u. Leipzig 1885.

Grandjean de Montigny, A., et Famin, A., Architecture Toscane ou palais, maisons et autres édifices de la Toscane. Paris 1846.

Grandjean de Montigny, Recueil des plus beaux tombeaux executés en Italie dans les XVe et XVIe siècles. Paris 1813.

Grangent et Durand, C. et S., Description des monuments antiques du midi de la France. Paris 1819.

Grans, J., Die Kathedrale zu Firenze. Zeitschrift f. bild. Kunst 1888.

Grassi, R., Le fabbriche principali di Pisa. Pisa 1831.

Grassi, R., Rappresentazione degli edifizj più cospicui di Pisa. Pisa 1834.

Gratiolus, P., De praeclaris Mediolani aedificiis. Mediolani 1735.

Gravina, Il duomo di Monreale. 1859.

Grenier, Ottolini et Lose, The Terracotta Architecture of North-Italy. London 1867.

Grimm, Herm., Das Leben Raphaels. 1880. 4. Aufl. Stuttgart u. Berlin 1903.

Grimm, Herm., Goethe in Italien, Vorlesungen. Berlin 1861.

Grimm, Herm., Leben Michelangelos. Hannover 1860—63; Berlin 1879; 10. Aufl. Stuttgart 1901.

Grisa, H., Die alte Peterskirche zu Rom und ihre frühesten Ansichten. Römische Quartalsschrift 1895.

Groeschel, J., Aus Ravenna. Centralblatt der Bauverwaltung 1901.

Grosse, Die Anfänge der Kunst. Leipzig 1894.

Gruner, L., Die Basreliefs an der Vorderseite des Doms zu Orvieto. Text von E. Braun. Leipzig 1857—1858.

Gruner, L., Italian fresco decorations and stuccoes of churches and palaces in Italy, during the 15. and 16. centuries. With frontispice and 56 plates, several elaborately finished in colours, and coloured key-plates. London 1854.

Gruner, L., The Terracotta Architecture of North-Italy. London 1867.

Gruyer, F. A., Les œuvres d'art de la renaissance italienne au temple de Saint-Jean (Baptistère de Florence). Paris 1875.

Gsell-Fels, Th., Römische Ausgrabungen im letzten Decennium. Leipzig 1870.

Gsell-Fels, Th., Rom und die Campagna. Meyers Reisebücher. Leipzig u. Wien 1895.

Gsell-Fels, Th., Unteritalien und Sizilien. Meyers Reisebücher. Leipzig u. Wien 1903.

Gsell-Fels, Th., Oberitalien und Mittelitalien. Meyers Reisebücher. 7. Auflage. Leipzig u. Wien 1903.

Guardabassi, Indice-Guida dei Monumenti esistenti nella provincia dell' Umbria. Perugia 1872.

Guasti, Arnolfo, È l'architetto di S. Maria del Fiore? Rassegna nazion. Aug. 1882.

Guasti, La cupola di S. Maria del Fiore. Firenze 1857.

Guasti, C., Gli affreschi di Giotto nella cappella de' Bardi in Santa Croce. Firenze 1853.

Guasti, C., Santa Maria del Fiore. La construzione della chiesa e del campanile. Firenze 1887.

Guattani, G. A., Roma descritta ed illustrata. Roma 1805.

Gubernatis, Angelo de, Dictionnaire international des écrivains du Monde Latin. Rom u. Florenz 1905.

Gugel, E., Geschiedenis van de bouwstijlen in de hoofdtijdperioden der architectuur. Arnhem 1886.

Guhl, Ernst, u. Koner, Wilh., Das Leben der Griechen und Römer nach antiken Bildwerken. Berlin 1876.

Guidotti, Cam., Il duomo di Piacenza. Piacenza 1895.

Guillaume, E., L'histoire de l'art. Paris 1886.

Gurlitt, Cornel., Geschichte der Kunst. Stuttgart 1902.

Gurlitt, Cornel., Geschichte des Barock-Stils, des Roccoco und des Klassicismus. Stuttgart 1887.

Gurlitt, Cornel., Kirchen (im Handbuch der Architektur). Stuttgart 1906.

Gutensohn, J. G., u. Knapp, J. M., Denkmale der christlichen Religion oder Sammlung der ältesten christlichen Kirchen oder Basiliken Roms vom 4. bis zum 13. Jahrhundert. Stuttgart u. Tübingen 1822 bis 1827.

Guthensohn, J. G., u. Thuerna, J., Sammlung von Denkmalen und Verzierungen der Baukunst in Rom aus dem 15. und 16. Jahrhundert. Dresden 1832.

Gwilt, J., Noticia architectonica italiana; or concise notices of the buildings and architects of Italy. London 1818.

Haarhaus, Julius R., Auf Goethes Spuren in Italien. Leipzig 1896.

Haas, Hippolyt, Neapel, seine Umgebung und Sizilien. Bielefeld u. Leipzig 1904.

Hansen, Th., S. Maria dei miracoli zu Venedig. Allgem. Bauzeitung. XXXI. Wien 1871.

Hartwig, O., Zur Baugeschichte von Florenz. Deutsche Rundschau 1885.

Hasak, Max, Der romanische u. gothische Kirchenbau. 2 Bde. 1902 u. 1903.

Haugwitz, Der Palatin, seine Geschichte und seine Ruinen. Rom 1901.

Hauser, A., Spalato und die römischen Monumente Dalmatiens. Wien 1883.

Hauser, A., Styl-Lehre der architektonischen Formen d. Altertums. Wien 1894.

Hauser, A., Grundzüge der ornamentalen Formenlehre. Wien 1888.

Haussoulier, C., Le Panthéon d'Agrippa à Rome. Encyclopédie d'arch. 1882.

Havard, H., Histoire et philosophie des styles (architecture, ameublement, décoration). Paris 1900.

Hehl, Chr., Die altchristliche Baukunst in der Auffassung der Architekten. Deutsche Bauzeitung 1901.

Heideloff, C. A. v., Die Lehre von Vignola's Säulenordnungen im Zusammenstellung mit jenen des Palladio, Serlio, Cataneo etc. Nürnberg.

Helbig, Wolfg., Die Italiker in der Poebene. Leipzig 1879.

Helbig, Wolfg., Untersuchungen über die campanischen Wandmalereien. Leipzig 1874.

Helbig, Wolfg., Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens. Leipzig 1868.

Hercolanum, Antichità di Ercolano esposte, con qualche spie gazione. Napoli 1757 bis 1792.

Hercolanum, Antichità di Ercolano. Neapel 1754—1792.

Hettner, F., Das römische Trier. Trier 1880.

Hettner, H., Italienische Studien. Zur Geschichte der Renaissance. Braunschweig 1879.

Heusler, A., Goethe und die italienische Kunst. Basel 1891.

Hirschfeld, C., Paphlagonische Felsengräber etc. Berlin 1885.

Hirt, A., Geschichte der Baukunst bei den Alten. Berlin 1821—1827.

Hittorff, J. J., u. Zanth, L., Architecture antique de la Sicile. Paris 1827.

Hofmann, Raffael in seiner Bedeutung als Architekt. 1890—1892.

Hofmann, Bauten des Herzogs Federigo di Montefeltro als Erstlingswerke der Hochrenaissance. Elberfeld 1904.

Holtzinger, Altchristliche Basiliken in Rom und Ravenna. In Borrmann und Graul, Die Baukunst. 4. Heft.

Holtzinger, H., Die altchristliche und byzantinische Baukunst. Stuttgart 1899. (Handbuch der Architektur. Zweiter Teil. III. Band, I. Hälfte.)

Holtzinger, H., Die Basilika des Paulinus zu Nola. Zeitschrift f. bild. Kunst XX, 6. 1884.

Holtzinger, H., Der Clitumnustempel bei Trevi. Zeitschrift f. bild. Kunst 1881.

Holtzinger, H., Die römische Privatbasilika. Repetit. f. Kunstwissenschaft V.

Holtzinger, H., Handbuch der altchristlichen Architektur 1888.

Holtzinger, H., Die Sacristei von San Spirito in Florenz, aufgenommen von Mayreder und Bender. Allgemeine Bauzeitung, Wien 1885.

Holtzinger, H., Giovanni Santi, Federigo di Montefeltro, Cronaca. Stuttgart 1894.

Holtzinger, H., Fil. Brunellesco di Antonio di Tuccio Manetti. Stuttgart.

Holtzinger, H., Timgad, die römische Provinzialarchitektur in Nordafrika. In Borrmann-Graul, Die Baukunst. Stuttgart und Berlin. O. J.

Holtzinger, H., und Amelung, Walter, Moderner Cicerone, Rom I. Stuttgart, Berlin, Leipzig 1905.

Holtzinger, H., Kunstgeschichtliches und Archäologisches aus den Abruzzen. Zeitschrift f. bild. Kunst. N. F. II.

Holtzmann, H., Mailand. Leipzig 1899.

Hope, Th., An historical essay on architecture. 3. Aufl. London 1840.

Hübner, Über das Alter der Porta nigra in Trier. Monatsberichte der königl. preuß. Akademie der Wissenschaften zu Berlin 1864, Febr. Berlin 1863.

Hübsch, Die altchristlichen Kirchen nach den Baudenkmalen und älteren Beschreibungen, und der Einfluß des altchristlichen Baustils auf den Kirchenbau aller späteren Perioden. Karlsruhe 1862.

Hugues, C., Lo stile del duomo Modenese e della nuova decorazione dipintavi nell abside. Mem. della R. Accad. di scienze, lettere ed arti in Modena, ser II, vol V. 1888.

Hülsen, Ch., Das Forum Romanum, Rekonstruktion. Rom 1892.

Hülsen, Ch., Iconographia veteris Romae cum notis. J. P. Bellorii. Rom 1764.

Hülsen, Ch., Das Forum Romanum, seine Geschichte und seine Denkmäler. 2. Aufl. Rom 1905.

•Jabornegg-Altenfels, M. Freiherr v., Kärnthens römische Alterthümer. Klagenfurt 1870.

Jahn, O., Römische Alterthümer aus Vindonissa. Mittheil. d. antiqu. Gesellsch. Zürich 1867.

Janitschek, Leone Battista Albertis kleinere kunsttheoretische Schriften. Jahrb. Wien 1877.

Janitschek, H., Alberti-Studien. Rep. für Kunstw. I. II. VI.

Joanne, Paul, L'Italie du Centre. Paris 1884.

Joly, H., Meisterwerke der Baukunst und des Kunstgewerbes aller Zeiten und Länder. Leipzig 1899 ff.

Jones, O., The grammar of ornaments. London 1856.

Jordan, H., Capitol, Forum und Sacra Via in Rom. Berlin 1881.

Jordan, H., Topographie der Stadt Rom im Alterthum. Berlin 1871—1885.

Jordan, H., Der Tempel der Vesta und das Haus der Vestalinnen. Berlin 1886.

Joseph, D., Bibliographie de l'histoire de l'art de la première renaissance en Italie. Bruxelles 1898.

Joseph, D., Geschichte der Baukunst vom Altertum bis zur Neuzeit. Berlin 1902.

Joseph, D., Leitfaden der Architekturgeschichte der Renaissance, des Barocks, Rokoko, Klassizissimus und des 19. Jahrh. Berlin 1907.

Joseph, D., Römische Villen und Parkanlagen nach Maisons de plaisance de Rome de Percier et Fontaine, von neuem herausgegeben und textlich auf Grund der neueren Forschungen bearbeitet. Berlin 1897.

Joseph, D., Architekturdenkmäler in Rom, Florenz, Venedig. Leipzig 1904.

Joseph, D., Die Baukunst der Renaissance. Intern. Revue f. Kunst etc. 1903. S. 27.

Joseph, D., Kirchenbau der Hoch- und Spätrenaissance in Venedig. Intern. Revue f. Kunst etc. 1901. S. 161.

Joseph, D., Die kirchliche Baukunst des Abendlandes. Intern. Revue f. Kunst etc. 1901. S. 142.

Joseph, D., Die Baukunst des Mittelalters. Intern. Revue f. Kunst etc. 1905. S. 173.

Jovanovits, Forschungen aus dem Bau der Peterskirche in Rom. Wien 1877.

Justi, Carl, Winckelmann und seine Zeitgenossen. Leipzig 1898.

Justi, Carl, Michelangelo, Beiträge zur Erklärung der Werke und des Menschen. Leipzig 1900.

Inghirami, F., Pitture di vasi Etruschi per servir di studio alla mitologia ed alla storia degli antichi popoli. Florenz 1852—53.

Inghirami, F., Monumenti Etruschi etc. Florenz 1821—1826.

Isabelle, Ch., Les édifices circulaires et les dômes etc. Paris 1843—1845.

Isabelle, Ch., Investigi delle antichità di Roma etc. da Stefano Du Parc etc. Rom 1575.

Isola, Guis., La cathédrale de Gênes. L'Art 350. 1881.

Iwanoff, S. A., Architektonische Studien. Heft II. Pompeji. Berlin 1895.

Kaemmel, Otto, Herbstbilder aus Italien und Sizilien. Leipzig 1900.

Kaemmel, Otto, Rom und die Campagna. Bielefeld u. Leipzig 1902.

Kaemmerer, Ludw., Die neuere Quellenkritik Vasaris. Berichte der kunstw. Gesellsch. 1893.

Kallenbach, G. G., u. Smith, J., Die christliche Kirchenbaukunst des Abendlandes von ihren Anfängen bis zur vollendeten Durchbildung des Spitzbogenstils. Halle 1850.

Kaufmann, E. M., Handbuch der christlichen Archäologie. Paderborn 1905.

Kick, Fr., Die Baukunst in Sizilien, I.

Kilian, G. Ch., Le antichità di Ercolano esposte. 1777—1802.

Kimmich, Stil u. Stilvergleichung. Ravensburg 1899.

Kinkel, G., Mosaik zur Kunstgeschichte. Berlin 1876.

Kinross, J., Details from italian buildings, chiefly renaissance. Edinburgh 1882.

Kinzel, K., u. Michaelis, E., Wie reist man in Italien? Schwerin 1907.

Knackfuß - Zimmermann, Allgemeine Kunstgeschichte. Velhagen & Klasing, Bielefeld u. Leipzig 1897—1902.

Knight, H. G., Ecclesiastical architecture of Italy from the time of Constantine to the 15th. century. London 1842—1844.

Knight, H. G., Saracenic and Norman remains to illustr. the Normans in Sicily. London 1840.

Kohler, J., Aus dem Lande der Kunst. Würzburg 1882.

Köhler, H., Polychrome Meisterwerke der monumentalen Kunst in Italien. Leipzig 1870.

Kohte, Pflege der Kunstdenkmäler in Italien. Berlin 1898.

Kohte, J., Die Kirche S. Lorenzo in Mailand. Zeitschrift f. Bauw. Berlin 1890.

Koldewey u. Puchstein, Die griechischen Tempel in Unter-Italien u. Sizilien. Berlin 1899.

Krafft, Petit manuel d'architecture. Paris 1899.

Kraus, F. Xav., Über Begriff, Umfang, Geschichte der christlichen Archäologie. Freiburg 1879.

Kraus, Fr. Xav., Realencyclopädie der christlichen Alterthümer. I u. II. 1882 bis 1886.

Kraus, Fr. Xav., Geschichte der christlichen Kunst. Freiburg 1896.

Kraus, Fr. Xav., Roma sotterranea. 1879.

Kraus, Fr. Xav., Synchronistische Tabellen zur christlichen Kunstgeschichte. Freiburg i. B. 1880.

Kraus, Fr. Xav., Geschichte der christlichen Kunst. Freiburg i. B. 1896—1897.

Kraus, Fr. Xav., Dante. Sein Leben und sein Werk, sein Verhältniss zur Kunst und zur Politik. Berlin 1897.

Krell, O., Altrömische Heizungen. München 1901.

Kreuser, Der christliche Kirchenbau. 1851.

Kreutz, G. u. L., La basilica di S. Marco in Venezia. Venedig 1843—1856.

Kugler, F., Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte. Stuttgart 1853—1854.

Kugler, F., Geschichte der Baukunst. Fortgesetzt von Burckhardt u. Lübke. Stuttgart 1856—1872.

Kugler, F., Handbuch der Kunstgeschichte. 4. Aufl., bearb. v. W. Lübke. Stuttgart 1861.

Kugler, F., Das römische Denkmal zu Igel. Trier 1846.

Kuhn, A., Allgemeine Kunstgeschichte. Einsiedeln 1894 sqq.

Kutschmann, Th., Meisterwerke der sarazenisch-normannischen Kunst in Sizilien und Unteritalien. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des Mittelalters. 2°. Berlin 1900.

Labacco, A., Libro appartenente all' architetto Atura, nel qual si figurano etc.

Lacroix, P., Les arts au moyen-âge et à l'époque de la renaissance. 2. Aufl. Paris 1869.

Lafenestre, G., Maîtres anciens, études d'histoire de l'art. Paris 1882.

Lambert, A., Madonna di San Biagio près Montepulciano. Stuttgart 1884.

Lanciani, R., The ruins and excavations of ancient Rome. London 1897.

Lanciani, R., Forma urbis Romae. Milano 1893—1897.

Lanciani, R., Ancient Rome in the light of modern discoveries. London 1888.

Lanciani, R., Pagan and christian Rome. London 1892.

Landi, G. A., Raccolta di alcune facciate di palazzi e cortili i più riguardevoli di Bologna. Bologna.

Landriani, La Basilica Ambrosiana fino alla sua trasformazione in chiesa lombarda a volte. Mailand 1899.

Lange, K., Haus und Halle. Studien zur Geschichte des antiken Wohnhauses und der Basilica. Leipzig 1886.

Lanza, Fr., Dell' antico palazzo di Diocleziano in Spalato. Triest 1855.

Laspeyres, Paul, Die Bauwerke der Renaissance in Umbrien. Berlin 1873.

Laspeyres, Paul, Die Kirchen der Renaissance in Mittel-Italien. Teil I: Toskana, Mark Ancona und Umbrien. Berlin und Stuttgart 1882.

Laspeyres, Paul, S. Maria della consolazione zu Todi. Berlin 1869.

Lavallée, J., Voyage pittoresque et historique de l'Istrie et de la Dalmatie, redigé d'après l'intinéraire de L. F. Cassas. Paris 1802.

Lee, Vernon, Renaissance fancies and studies. London 1895.

Lefort, L., La Basilica de Sainte Petronille au sein de la catacombe de Domitille près de Rome. Paris 1875.

Leger, A., Les travaux publics, les mines

et la metallurgie aux temps des Romains etc. Paris 1875.

Legrand, J. G., Essai sur l'histoire générale de l'architecture pour servir de texte explicatif au recueil, etc., par Durand. Bruxelles 1842.

Lehfeld, P., Renaissance und Barock. Allgem. Kunstchronik, 31.

Leibnitz, H., Die römischen Bäder bei Badenweiler im Schwarzwald. Leipzig 1856.

Leixner, Othmar v., Der Kirchenbau der Hoch- und Spätrenaissance in Venedig. In Borrmann-Graul, Die Baukunst. Berlin und Stuttgart O. J.

Leixner, Othmar v., Lehrbuch der Baustile. Band I. II. Leipzig 1906.

Leroi, P., Sull' accentramento dell' arte Italiana in Roma, p. 22. Torino 1888.

Lesueur, M., La basilique Ulpienne, restauration exécutée en 1824. Paris 1877.

Lesueur, M., Histoire et théorie de l'architecture. Paris 1879.

Letarouilly, P. M., Edifices de Rome moderne. Paris 1857—1868.

Letarouilly, P. M., et Simil, A., Le Vatican et la Basilique de Saint-Pierre de Rome. Paris 1878—1882.

Levy, L., u. Luckenbach, H., Das Forum Romanum der Kaiserzeit. München 1895.

Levy, C. A., I campanili di Venezia. 1890.

Levallois, J., Les maîtres italiens. Tours 1887.

Libonis, L., Les styles enseignés par l'exemple, Paris.

Loffredo, F., L'antichità di Pozzuolo etc. Neapel. 1675.

Loga, v., Städteansichten der Frührenaissance. Jahrbuch der Kgl. preuß. Kunstsammlungen 1888.

Lohde, Der Dom zu Parenzo. Zeitschrift für Bauwesen 1859.

Lohde, L., Die Architektonik der Hellenen, nach C. Böttichers Tektonik der Hellenen. Nachträge zur 5. Aufl. von Mauchs architektonischen Ordnungen der Griechen und Römer und der neueren Meister. Berlin 1862.

Lopez, Il Battistero di Parma. Parma 1864.

Lübke, W., Der Dom zu Aquilèja. Mitt. d. k. k. C. C. 1884.

Lübke, W., Abriß der Geschichte der Baustile. 4. Aufl. Leipzig 1878.

Lübke, W., Geschichte der Architectur von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart. Unter Mitwirkung Carl v. Lützow's. 6. Aufl. Leipzig 1884—1886.

Lübke, W., Grundriß der Kunstgeschichte. 11. Aufl. Stuttgart 1892.

Lübke, W., Reisenotizen üb. mittelalterliche Kunstwerke in Italien. Mitt. d. C. C. 1860.

Lübke, W., Grundriß der Kunstgeschichte, vollständig neu bearbeitet von M. Semrau. Stuttgart 1899 ff.

Lübke, W., u. Lützow, C. v., Die Meisterwerke der Kirchenbaukunst. Eine Darstellung der Geschichte des christlichen Kirchenbaues durch ihre hauptsächlichsten Denkmäler. 2. Aufl. Leipzig 1871.

Lübke u. v. Lützow, Denkmäler der Kunst. 8. Aufl. 1896.

Lützow, C. v., Architectur und Malerei in der italienischen Renaissance. Blätter für Kunstgewerbe. Wien 1873.

Lützow, C. v., Die Kunstschätze Italiens in geogr. histor. Übersicht geordnet. Stuttgart 1887.

Lusini, V., Una questione d'arte e di storia nella facciata di S. Francesco, Siena. Siena 1903.

Luynes, De, Voyage d'exploration à la mer morte, à Petra et sur la rive gauche du Jourdain. Ed. de Vogué. Paris 1874.

Luzi, E., La cattedrale basilica di Ascoli. Piceno 1884.

Maccari, Enrico, Il palazzo di Caprarola. Roma, Berlin 1907.

Machiavel, Histoire de Florence. Amsterdam 1694.

Maffei, S. Marchese, Verona illustrata. Milano 1825—1826.

Magnan, D., La ville de Rome, ou description abrégée de cette superbe ville. Rome 1778.

Magrini, A., Il Palazzo del Museo Civico in Vicenza descritto ed illustrato. Vincenza 1855.

Magrini, A., Dell' architettura in Vicenza. Padova 1845.

Magrini, Memorie intorno la vita e le opere di Andrea Palladio. Milano 1845.

Mailand, Nuova raccolta delle principali vedute interne ed esterne della città di Milano. Milano.

Mailand, Descrizione della basilica di Sant' Eustorgio in Milano. Milano 1879.

Mailand, Il duomo di Milano. Como 1871.

Malaguzzi, Valeri, L'architettura a Bologna nel rinascimento. 1900.

Malaguzzi, Valeri, G. A. Amadeo, architetto e scultore lombardo. 1905.

Malaguzzi, Valeri, Il duomo di Milano nel Quattrocento. Repert. f. Kunstw. 1901.

Malaspina di San Nazaro (L. Marchese), Memorie storiche della fabbrica della Cattedrale di Pavia. Milano 1816.

Malvezzi, L., Le Glorie dell' Arte Lombarda: illustrazioni delle più belle opere in architettura etc. dal 590 al 1850. Milano 1882.

Mancini, Vita di Leone Battista Alberti. Firenze 1882.

Manilli, J., Villa Borghese fuori di Porta Pinciana descritta. Roma 1650.

Marchesi, Vincenzo, Memorie dei più insigni pittori, scultori ed architetti domenicani. Firenze 1854.

Mariani, V., L'architettura in Venezia. 1889.

Marliani, B., Antiquae urbis Romae topographia. 1534, 1544.

Marquardt, J., Römische Privatalterthümer. Leipzig 1864—1867.

Marquardt, J., u. Mommsen, Th., Handbuch der römischen Alterthümer. Leipzig 1875—1878.

Martha, M., Archéologie étrusque et romaine. Paris 1884.

Martha, J., L'art étrusque. Paris 1889.

Martini, F. di, Trattato di architettura civile et militare del secolo XV. Torino 1841.

Marucchi e Fontana, Monumenti archit. delle arti cristiane primitive nella metrop. du christian. Roma 1844.

Marucchi, H., Description du Forum Romanum et guide pour le visiter. Rom 1885.

Marzo, Gioach, Delle belle arti in Sicilia. Palermo 1861—1862.

Matas, N., Progetto per compiere colla facciata la Basilica di S. Maria del Fiore di Firenze. Firenze 1859.

Mattei, S., Raggionamento intorno all' antica chiesa del Carmine di Firenze. 1869.

Mau, A., Führer durch Pompeji. Leipzig 1898.

Mau, A., Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompeji. Berlin 1882.

Mau, A., Pompejanische Beiträge. Berlin 1879.

Mauch, Die architektonischen Ordnungen der Griechen und Römer. Berlin 1875.

Mazois, F., et Gau, Les ruines de Pompeji. Paris 1824—1838.

Mazois, F., Le palais de Scaurus ou description d'une maison romaine etc. Paris 1822.

Mazzanti u. del Lungo, Raccolta delle migliori fabbriche antiche e moderne di Firenze. Firenze 1876.

Mazzoni, G., et Begarelli, A., Le opere di plastica Modenesi. Modena 1828.

Meissner, N. W., Die Städte u. Begräbnisplätze Etruriens. Leipzig 1852.

Melani, A., Architettura italiana antica e moderna. Mailand 1887, 4. Aufl. 1899.

Melani, A., Jules Gailhabaud ed il palazzo comunale di Pistoja. 1880.

Melani, A., Il S. Francesco di Bologna e il restauratore. 1887.

Melani, A., L'ornamento policromo nelle arti. 1886.

Melani, A., Dell' ornamento nell' architettura. 1892—99.

Melani, A., Modelli d'arte decorativa italiana. 1898.

Mella, Ed., Elementi dell' architettura romano-bizantina e lombarda. 1885.

Menge, Rudolf, Römische Kunstzustände im Zeitalter des Augustus. Berlin 1878.

Merer, H., Le Dôme d'Orvieto. L'Art, 634. 1890.

Mertens, F., Die Baukunst des Mittelalters. Berlin 1850.

Mertens, F., Über die Baugeschichte des Mittelalters und die allgemeine Monumentalgeschichte. Düsseldorf 1841.

Mesnard, L., Nouvelles études sur les beaux-arts en Italie. Paris-Grenoble 1878.

Messmer, Über den Ursprung, die Entwickelung und Bedeutung der Basilika in der christlichen Baukunst. 1854.

Messori, Roncaglia, La Cattedrale di Modena. 1878.

Meyer, A. G., Lombardische Denkmäler des 14. Jahrh. Giovanni di Balduccio da Pisa und die Campionesen. Ein Beitrag z. Gesch. d. oberital. Plastik. Stuttgart 1893.

Meyer, A. G., Oberitalienische Frührenaissance. I. Theil: Die Gothik des Mailänder Domes und der Übergangsstil. Berlin 1897.

Meyer, A. G., Die Colleoni-Capelle zu Bergamo. Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen 1895.

Meyer, A. G., Die Certosa bei Pavia. In Borrmann-Graul, Die Baukunst II. 2.

Meyer, A. G., Oberitalienische Frührenaissance. Berlin 1897.

Meyer, A. G., Studien zur Geschichte der plastischen Darstellungsformen. I. Zur Geschichte der Renaissance-Herme. Leipzig 1894.

Meyer, A. G., Das venezianische Grabdenkmal der Frührenaissance. Mit Textabb. Berlin 1889.

Meyer, A. G., u. Witkowski, G., Goethes Aufsätze über bildende Kunst u. Theater. Stuttgart 1895.

Micali, G., L'Italia avanti il dominio dei Romani. Firenze 1810.

Michela, I., Descrizione e disegni del Palazzo dei Magistrati Supremi di Torino, etc. Torini 1841.

Michiels, J. A. X., L'architecture en Europe du IVe au XVIe siècle, etc. Bruxelles 1853.

Mighori, F. L., Firenze, città nobilissima illustrata. Firenze 1684.

Milanesi, G., Documenti per la storia dell' arte Sienese. Siena 1854.

Milanesi, Lettere d'artisti italiani dei secoli XIV e XV. Roma 1869.

Milanesi, G., Scritti varj sulla storia dell' arte Toscana. Siena 1873.

Milanesi, G., Le Opere di Giorgio Vasari. Firenze 1881.

Moiraghi, P., L'architettura civile in Pavia. Memorie e documenti per la storia di Pavia, anno I.

Moisé, F., Santa Croce di Firenze. Firenze 1845.

Molfese, G., Prima Esposizione Italiana d'Architettura. Torino.

Molini, G., Il Duomo Fiorentino. Firenze 1820.

Molinier, E., Venise, ses arts décoratifs et ses collections. Paris 1889.

Möller, G., Palermo und Monreale. Zeitschrift für Bauwesen 1857.

Molmenti, La storia di Venezia nella vita privata. Turin 1880.

Mommsen, Th., Römische Geschichte. 8. Aufl. Berlin 1888.

Mongeri, Il castello di Milano, storia e arte. Rendiconti del R. Istit. Lombardo VII, VIII. 1883—1884.

Mongeri, G., L'Arte in Milano. Milano 1872.

Montault, Barbier de, Les tabernacles de la Renaissance à Rome. Revue de l'Art chrétien 1879.

Montégut, E., Artistes de l'Italie. Paris 1881.

Montenari, G., Del Teatro Olimpico di Andrea Palladio in Vicenza etc. Padova 1773.

Morandi, Santa Maria del Fiore. 1887.

Moreau, C., Fragmens et Ornemens d'Architecture dessinés à Rome. Roma 1637.

Moreni, Dom., Memoria intorno al risorgimento delle belli arti in Toscana e ai ristoriatori delle medesime. Florence 1812.

Moro, L. de, La facciata di S. Maria del Fiore. 1887.

Morona, Pisa illustrata. Pisa 1787.

Mospignotti, A. N. D., Della facciata del duomo di Firenze. Livorno 1864.

Mospignotti, Del duomo di Milano e della sua nuova facciata. Mailand 1889.

Mothes, Die Baukunst des Mittelalters in Italien. Jena 1883.

Mothes, O., Geschichte der Baukunst und Bildhauerei Venedigs. Leipzig 1859—60.

Mothes, Die Basilikenform bei den Christen der ersten Jahrhunderte. 1865.

Motte, H., Petite histoire de l'art. Paris 1890.

Müller, J., Handbuch der klassischen Altertumswissenschaften. Nördlingen.

Müller, Ch., Das Forum Romanum und die Via Sacra. Stuttgart 1824.

Müller, G. A., Der Tempel zu Tivoli bei Rom und das altchristliche Privathaus auf dem Monte Celio. Leipzig 1899.

Müller, K. O., Handbuch der Archäologie der Kunst. 3. Aufl. von Welcker. Breslau 1848.

Müller, O., Die Etrusker. Breslau 1828. Neue Bearbeitung von W. Deecke. Stuttgart 1877.

Müntz, C., Les anciennes basiliques et églises de Rome au 15e siècle. Revue arch. 1877.

Müntz, E., Gli architetti Cola di Caprarola et Antonio da Sangallo il vecchio. Arte et Storia XI.

Müntz, Eug., Les arts à la cour des Papes pendant les XVe et XVIe siècles. Paris 1878—1882.

Müntz, Eug., Les précurseurs de la renaissance. Paris 1881.

Müntz, Eug., La renaissance en Italie et en France à l'époque de Charles XIII. Paris 1885.

Müntz, Eug., Les antiquités de la ville de Rome au XVe siècle. Paris 1887.

Müntz, Eug., Les collections des Médicis au XVe siècle. Paris 1887.

Müntz, Eug., L'arte italiana nel quattrocento. Milano 1894.

Müntz, Eug., Florence et la Toscane. Paris 1896.

Müntz, Eug., Histoire de l'art pendant la Renaissance. Italie: Les primitifs, l'âge d'or, la fin. Paris 1889 sqq.

Mussini, L., Les travaux de restauration de l'église de Santa Croce à Florence. L'Art XVIII.

Muthesius, Italienische Reiseeindrücke. Berlin 1898.

Nardini, A., Il Duomo di S. Giovanni, oggi battistero di Firenze. Firenze 1902.

Nardini, Despotti, Mospignotti, Fil. di Ser Brunellesco e la cupola del duomo di Firenze. Livorno 1885.

Negrin, C. A., Il duomo di Milano. 1887.

Nerino Ferri, Indice geografico-analitico dei disegni di architettura civile e militare esistenti alla Galleria degli Uffizi in Firenze. Roma 1885.

Neumann, Karl, Die Markuskirche in Venedig. Preuß. Jahrbücher 1892.

Neumann, Karl, Über Kunst in Italien im 12. Jahrhundert. Neue Heidelberger Jahrbücher. V. Jahrgang.

Neumann, W. A., Der Dom zu Parenzo. 1902.

Neurohr, J. M., Abbildung des römischen Monuments in Igel. Trier 1826.

Neuwirth, Jos., s. Borrmann-Neuwirth, Jos., Das Mittelalter. Leipzig 1904.

Niccolini, Fausto e Felice, Le case ed i monumenti di Pompei disegnati e descritti. Napoli 1854—1891.

Nicolai, N., Della basilica di S. Paolo. Roma 1815.

Nicolai, H. G., Das Ornament der italienischen Kunst des 15. Jahrhunderts. 2°. Dresden 1882.

Nicolai, H. G., Das Ornament der italienischen Schule des 15. Jahrhunderts. Eine Sammlung hervorragender Motive. 100 Tafeln in Lichtdruck. Fol. Dresden 1888.

Niess, A., Italienische Reisebriefe. Baugewerks-Zeitung, Berlin 1893.

Nissen, H., Pompeianische Studien zur Städtekunde des Alterthums. Leipzig 1877.

Nissen, H., Italische Landeskunde. Berlin 1883.

Noël, M. de Vergers, L'Etrurie et les Etrusques ou dix ans des fouilles dans les Maremmes Toscanes. Paris 1862.

Nohl, H., Analecta Vitruviana. Berlin 1882.

Nohl, M., Tagebuch einer italienischen Reise. Ed. W. Lübke. Stuttgart 1866.

De Nolhac, Pirro Ligorio. Paris 1886.

Norton, Historical studies of church building in the middle-ages. Venice, Siena, Florenze. New York 1880.

Oakeshott, G. J., Detail and ornament of the Italian Renaissance. London 1888.

Odovici, La Cattedrale di Parma. Milano 1864.

Oettingen, Wolfg. v., Filarete's Ant. Av. Tractat über die Baukunst nebst seinen

Büchern von der Zeichenkunst und den Bauten der Medici. Wien 1890.

Oettinger, Wolfg. v., Leben und Werke des Antonio Avertino, gen. Filarete. 1888.

Ongania, F., La Basilique de Saint-Marc à Venise. Venedig 1887.

Orti Manara, G., Dell' antica basilica di S. Zenone-Maggiore in Verona. Verona 1839.

Osten, F., Die Bauwerke in der Lombardei vom 7. bis 14. Jahrhundert. Darmstadt 1846—1850.

Otte, H., Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie des Mittelalters. Leipzig 1885.

Overbeck u. Mau, Pompeji in seinen Gebäuden, Alterthümern und Kunstwerken. Leipzig 1884.

Overbeck, S., Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen. Leipzig 1868.

Paglierani, F., Delle vicende dell' arte Italiana. Imola 1883.

Palladio, Andrea, Le antichità di Roma. Venezia 1554. Ed. française, Arras 1612.

Palladio, Andrea, I Quattro Libri dell' Architettura. Venetia 1570.

Palladio, Andrea, J Cinque Ordini di Architettura esposti etc. Venezia 1784. Padova 1800. Trad. française. Paris 1650. La Haye 1726. Paris 1842.

Palladio, Andrea, Architettura con la traduzione francese. Venezia 1741.

Palladio, Andrea, Fabbriche Antiche. Londra 1730.

Palladio, Andrea, Le fabbriche ed i disegni, etc. Italien et français. Vicenza 1776 bis 1783. Andere Aufl. 1786, 1796, 1843 bis 1844.

Palladio, Andrea, Fabbriche inedite, avec trad. française. Venetia 1760.

Palladio, Andrea, Le terme dei Romani. Vicenza 1785. 1797.

Palladio, Andrea, Les thermes des Romains par A. P. et publiées de nouveau avec quelques observations par O. B. Scamozzi 1732.

Palustre, Léon, L'architecture de la Renaissance. Paris 1895.

Paoletti, Pietro, L'architettura et la scultura del rinascimento in Venezia. Venezia 1893.

Parasacchi, D., Raccolta delle principali fontane dell' inclita città di Roma. Roma 1637.

Paravicini, T. V., Il Palazzo Marino ora sede del Municipio di Milano, opera di Galeazzo Alessi di Perugia. Milano 1838.

Paravicini, T. V., Die Renaissance-Architectur der Lombardei. Dresden 1878.

Parker, J. G., The architectural history of the city of Rome. London 1881.

Parker, J. H., Archeology of Rome. Oxford 1874.

Pasquale, d'Amelio, Nuovi scavi di Pompeji. Napoli.

Passeri, J. B., Picturae Etruscorum in vasculis etc. Rom 1767—1775.

Passeri, J. B., Pitture di vasi degli antichi Etruschi. Rom 1787.

Passeri, J. B., Leben der Maler, Bildhauer und Baumeister, welche in Rom gearbeitet haben und zwischen 1641—1673 gestorben sind. Dresden u. Leipzig 1786.

Passerini, Storie degli stabilimenti di beneficenza della città di Firenze. Firenze 1853.

Passerini, Curiosità storico-artistiche fiorentine. Firenze 1866.

Paulin, E., Les Thermes de Diocletien. Paris 1890.

Pauli, G., Venedig. Leipzig 1898.

Pavia, La Certosa di Pavia. Milano 1900.

Percier, C., et Fontaine, P. F. L., Choix des plus célèbres maisons de plaisance de Rome et de ses environs. Paris 1809.

Percier, La colonne Trajane. Paris 1877.

Percier, C., Palais, maisons et autres édifices modernes dessinés à Rome. Paris 1798.

Percier, Ch., u. Fontaine, P. F. L., Römische Villen und Parkanlagen. Nach „Maisons de plaisance de Rome et ses environs“ von neuem herausgegeben und textlich auf Grund der neueren Forschungen bearbeitet von D. Joseph. Berlin 1898.

Perrot, G., et Chipiez, Ch., Histoire de l'art dans l'antiquité ... Contenant des gravures dessinées d'après les originaux ou

d'après les documents les plus authentiques. 6 Bde. Paris 1882—1894.

Perrot, G. Guillaume E., et Delbet, J., Exploration archéologique de la Galatie et de la Bithynie etc. Revue gén. de l'arch. 1874.

Perry, J. T., The chronology of mediaeval and renaissance architecture. 1893.

Petersen, E., Vom alten Rom. Leipzig 1898.

Peyer im Hof, Fr., Die Basilika des hl. Markus zu Venedig. Schaffhausen 1874.

Peyer im Hof, Fr., Die Renaissance-Architectur Italiens. Leipzig 1870.

Peyre, R., Histoire générale des beaux-arts. Paris 1894.

Philippi, A., Florenz. Leipzig 1903.

Philippi, A., Die Kunst der Renaissance in Italien. Leipzig 1897.

Philippi, A., Die Kunst der Renaissance in Italien. Leipzig 1896.

Philippi, A., Die Kunst der Nachblüte in Italien und Spanien. Leipzig 1900.

Piper, Burgenkunde. 1895.

Piranesi, G. B., Antichità Romane. Roma 1748.

Piranesi, G. B., Della magnificenza ed architettura dei Romani. Roma 1761.

Pistolesi, E., Antiquities of Herculanum and Pompeji. Neaple 1890.

Pistolesi, E., Il Vaticano descritto ed illustrato. Roma 1829—1838.

Platner-Bunsen, Beschreibung der Stadt Rom. 3 Bde. 1829—1842.

Platner, E., Bunsen, C., Gerhard, E., u. Roestell, W., Beschreibung der Stadt Rom. Stuttgart 1829—1837.

Poleni, G., Memorie istoriche della gran Cupola del Tempio Vaticano. Padova 1748.

Pompei e la regione sotterranea del Vesuvio. Neapel 1879.

Pomponius, Lätus, De romanae urbis vetustate. 1515.

Ponce, M., Description des bains de Titus. Paris 1786.

Pontanelli, di Francesco di Giorgio Martini. Siena 1870.

Pontani, C., Opere architettoniche di Raffaello Sanzio. Firenze 1840.

Porter, F., The students guide to Italian Architecture. London 1880.

Portig, G., Antike und christliche Weltanschauung in der Baukunst 1881.

Presuhn, E., Die pompejanischen Wanddecorationen. Leipzig 1882.

Pugi, L., Storia del Duomo di Firenze. Firenze 1887.

Pungileoni, Memoria intorno alla vita ed alle opere di Donato Bramante. Roma 1836.

Puricelli, Basilicae Ambrosianae monumenta historica. Mediolanum.

Quadri, A., La Piazza di San Marco in Venezia. Venezia 1831.

Quaglio, S., Il duomo di Como. 1817.

Quast, A. F. v., Über Form, Einrichtung und Ausschmückung der ältesten christl. Kirchen. 1853.

Quast, A. F. v., Die altchristlichen Bauwerke von Ravenna vom 5. bis zum 9. Jahrhundert. Berlin 1842.

Quast, A. F. v., Die Basilika der Alten. Berlin 1845.

Quast, A. F. v., Die Entwickelung der kirchlichen Baukunst des Mittelalters. Berlin 1858.

Quatremère de Quincy, Histoire de la vie et des ouvrages des plus célèbres architectes. Paris 1830. Deutsch v. F. Heldmann. Darmstadt u. Leipzig 1831.

Raccolta, Nuova, delle più interessanti vedute di Roma. Rom 1826.

Rahn, J. R., Das Erbe der Antike. Basel 1872.

Rahn, J. R., Über den Ursprung und die Entwickelung des christlichen Central- und Kuppelbaus. Leipzig 1866.

Rahn, J. R., Ravenna, eine kunstgeschichtliche Studie. Leipzig 1869.

Ramée, Histoire générale de l'architecture. Paris 1868.

Ranke, Joh., Anfänge der Kunst. Berlin 1879.

Raschdorff, J. C., Palast-Architektur von Oberitalien u. Toscana vom 15.—17. Jahrhundert: Toscana, 100 Tafeln. Berlin 1888.

Rathgens, S., Dom zu Murano und ähnliche venezianische Bauten. Berlin 1903.

Ravioli, Notizie sui lavori di Architettura

militare, sugli Scritti e Disegni inediti dei nove Da San Gallo. Roma 1863.

Rayet, Monuments de l'art antique. Paris 1884.

Reber, Franz, Die byzantinische Frage in der Architekturgeschichte. München 1903.

Reber, F., Die Ruinen Roms und der Campagna. Leipzig 1872.

Reber, F., Geschichte der Baukunst im Altertum. Leipzig 1866.

Redtenbacher, R., Mitteilungen aus der Sammlung architektonischer Handzeichnungen in der Galerie der Uffizien zu Florenz. Karlsruhe 1875.

Redtenbacher, R., Vorbilder für Bautischlerarbeiten der Renaissance in Italien. Karlsruhe 1874.

Redtenbacher, R., Die Architektur der italienischen Renaissance, Entwickelungsgeschichte u. Formenlehre. Frankfurt a. M. 1886.

Redtenbacher, R., Baugeschichtliche Notizen aus Italien, etc. Rep. für Kunstw. I.

Redtenbacher, R., Leon Battista Alberti. In Ed. Dohme, Kunst und Künstler Italiens. Leipzig 1878.

Redtenbacher, R., Die Architektonik der modernen Baukunst. Berlin 1883.

Redtenbacher, R., Studien über verschiedene Baumeister der italienischen Renaissance. Allgemeine Bauzeitung VII.

Reinhardt, R., Palast-Architektur von Oberitalien u. Toscana vom 15.—18. Jahrhundert. Berlin 1886.

Reusens, Éléments d'archéologie chrétienne. 2e èdit. Louvain 1885.

Reymond, W., Histoire de l'art. Paris 1887.

Reynaud, L., Traité d'architecture. Paris 1850—1858. 3. Aufl. 1867—1880.

Ricci, A. M., Storia dell' architettura in Italia dal secolo IV al XVIII. Modena 1857—1860.

Ricci, C., Le origini dell' architettura Lombarda. Rassegna d'arte 1902.

Ricci, C., Ravenna e i suoi dintorni. 1878.

Ricci, C., Guida di Ravenna. Bologna 1900.

Rich, A., Illustriertes Wörterbuch der römischen Alterthümer etc. Aus dem Englischen übersetzt von C. Müller. Paris 1862.

Richa, Notizie istoriche delle chiese fiorentine. Firenze 1754—1762.

Richter, T., Il restauro del foro Trajano, opera del F. Richter. Rom 1839.

Richter, Luise M., Siena. Leipzig und Berlin 1901.

Richter, Der Ursprung der abendländischen Kirchengebäude. 1878.

Richter, J. P., Christliche Architektur und Plastik in Rom vor Konstantin. 1872.

Richter, Otto, Die Augustusbauten auf dem Forum Romanum. Jahrb. d. Arch. Inst. IV, 1889.

Richter, Otto, Der Kastortempel am Forum Romanum im Jahrbuch d. Deutsch. Archäol. Inst. Bd. XIII, III. 1890.

Ridolfi, E., Guida di Lucca. Lucca 1877.

Ridolfi, E., L'Arte in Lucca studiata nella sua cattedrale. Lucca 1882.

Riegel, H., Die bildenden Künste. 4e éd. Frankfurt 1895.

Riegl, A., Stilfragen, Grundlegungen zu einer Geschichte des Ornamentes. Berlin 1893.

Riehl, Berth., Deutsche und italienische Kunstcharaktere. Frankfurt 1893.

Ring, C. L., Denkmäler der Römer im mittäglichen Frankreich. Karlsruhe 1812.

Rio, A. F., De l'art chrétien. Paris 1861.

Rivoiza, Le origini dell' architettura lombarda e delle sue principali derivazioni nei paesi oltre le alpi. I. 1901.

Rochette, Choix des peintures de Pompéi. Paris 1844—1851.

Roeder, M., Italienische Künstler-Profile. Leipzig 1880.

Roesch, J. F. v., Erläuterungen über Vitruvs Baukunst. Stuttgart 1802.

Roger-Milès, L., La Renaissance. Bordeaux 1894.

Rohault de Fleury, G., Le Lateran au moyen-âge. Paris 1877.

Rohault de Fleury, G., Lettres sur la Toscane en 1400, architecture civile et militaire. 2 vols. Paris 1874.

Rohault de Fleury, G., La Toscane au moyen-âge, architecture civile et militaire. Paris 1873.

Rohault de Fleury, La messe et ses monuments. Paris 1882—1883.

Rohault de Fleury, G., Edifices de Pise relevés, dessinés et descrits. Paris 1862.

Roller, Archäologie der altchristlichen Kunst. München 1895.

Roller, Les catacombes de Rome. 1881.

Rom, Gli edificj di Roma. Rom 1849—1852.

Rom, Forum Romain et mont Capitolin au temps d'Auguste. Paris 1867—1870.

Rom, Le fontane di Roma. Rom 1690.

Romusci, Il duomo di Milano. 1902.

Roncaglia, G. Messori, Sui ristauri del duomo di Modena: note ed appunti. Modena 1880.

Ronchini, I due Vignola. Modena 1866.

Ronzani e Luciolli, Le fabbriche civili, ecclesiastiche e militari di Micheli San Micheli. Venezia 1832.

Rosenberg, Adolf, Handbuch d. Kunstgeschichte. Bielefeld u. Leipzig 1902.

Rosener, H., Reisemittheilungen aus Urbino und Umgegend. Centralblatt der Bauverwaltung. Berlin 1888.

Rosengarten, Die architektonischen Stilarten. 3. Aufl. Braunschweig 1874.

Rossi, Adamo, Documenti inediti sopra alcune fabbriche Perugine del secolo XV. Perugia 1870.

Rossi, Sopra varie chiese di Roma. Rom 1721.

Rossi, de, Roma sotterranea cristiana. I—III. 1864—1877.

Rossi, G. J. de, La Libreria Mediceo-Laurenziana: Architettura du Michel Angelo Buonarroti. Firenze 1739.

Rossi, G. J. de, Palazzi di Roma dei più celebri architetti. Rom 1713.

Rossi Scotti, J. B., Guida illustrato di Perugia. Perugia 1878.

Rossini, L., Viaggio pittoresco da Roma a Napoli colle principali vedute di ambedue le città, delle campagne, etc. Roma 1839.

Rossini, L., I monumenti i più interessanti di Roma dal 10° sec. sino al sec. XVIII. Roma 1818.

Rotta, P., Sulle sette antiche basiliche stazionali di Milano. 1883—1884.

Rouargue, A., Venise, ses principaux monuments. Paris.

Rubbiani, A., La chiesa di S. Francesco in Bologna. 1886.

Rubens, P. P., Architecture Italienne, contenant les plans et élévations des plus beaux Palais et Edifices de la Ville de Gênes, etc. Fol. Amsterdam 1755.

Rubens, P. P., Palazzi antichi di Genova raccolti e disegnati da P. P. R. Anversa 1652.

Rubens, P. P., Palazzi di Genova, con le loro pianti ed alzati. 2. vols. Fol. Anversa 1622.

Ruggiero, Storia degli scavi di Ercolano. Neapel 1885.

Ruggieri, F., Scelta di architetture antiche e moderne della città di Firenze. Firenze 1755.

Ruhl, J. E., Denkmäler der Baukunst in Italien. Hanau 1830.

Rumohr, C. F. v., Italienische Forschungen. Berlin 1827.

Runge, L., Der Glockenturm des Doms zu Florenz. Berlin 1853.

Runge, L., Beiträge zur Kenntniss der Backstein-Architectur Italiens. Berlin 1847 bis 1853.

Runge, Th., Der Glockenturm des Doms zu Florenz. Berlin 1853.

Ruskin, J., The seven lamps of architecture. London 1849. Neue Aufl. 1880.

Ruskin, J., Examples of the architecture of Venice. London 1851.

Ruskin, J., The stones of Venice. London 1851.

Ruskin, J., Sechs Morgen in Florenz. Straßburg 1901.

Saccardo, P., I restauri della basilica di S. Marco nell' ultimo decennio. 1890.

Sacco, Ant., La Capella Palatina di Palermo. Arte e Stor. XIV. 1895.

Sacco, Ant., Il duomo di Milano e la sua facciata. Bergamo 1902.

Sacken, E. Frhr., Katechismus der Baustile. 12. Aufl. Leipzig 1896.

Sacken, E. v., Die Kirche S. Zeno in Verona und ihre Kunstdenkmale. Wien 1865.

Sagredo, Di Jacopo Sansovino. Venezia 1830.

Saint-Non, J. C. R. de, Voyage pittoresque, ou description du royaume de Naples et de Sicile. Paris 1781—1786.

Salazaro, D., L'arte romana al Medio Evo. Napoli 1881.

Salazaro, D., Studj sui monumenti della Italia meridionale dal IV. al XIII. secolo. 2 parti. Napoli 1871—1886.

Salva, Elogio di Micheli Sanmicheli. Rom 1814.

Salvioti, A., Descrizione della Cappella di S. Antonio Arcivescovo di Firenze. Firenze 1728.

Salvuragli, Fil., Il duomo di Milano, saggio bibliografico. 1860.

Salzenberg, W., Altchristliche Baudenkmale von Konstantinopel vom 5. bis 12. Jahrhundert. Anhang: Des Silentiarius Paulus Beschreibung der heiligen Sophia und des Ambon, metrisch übersetzt und mit Anmerkungen versehen von C. W. Kortüm. Berlin 1854.

Samber, R., Roma illustrata: or a description of the most beautiful pieces of Painting, Sculpture and Architecture, antique and moderne. London 1722.

Sanmicheli, M., Cappella della Famiglia Pellegrini Virono. Verona 1816.

Sanmicheli, M., Le fabbriche civili, ecclesiastiche e militari. Venetia 1832.

Sarti, A., Vedute di basiliche di Roma. Roma 1825—1828.

Sasso, C. N., Napoli monumentale ossia storia dei monumenti di Napoli etc. Napoli 1856—1858.

Sauer, Jos., Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters. Freiburg 1902.

Scalvanti, O., La chiesa di S. Angelo a Perugia. Rassegna d'arte 1902.

Scamozzi, Œuvre d'architecture. Leide 1713.

Scamozzi, G. D., Tutte le opere d'architettura di Sebastiano Serlio. Venezia 1584.

Scamozzi, O. B., Il forestiere istruito delle cose più rare di architettura etc. della città di Vicenza, etc. Vicenza 1761. 3rd. edition 1804.

Scamozzi, O. B., L'origine dell' Accademia Olimpica di Vicenza, con una breve descrizione del suo Teatro. Vicenza 1822.

Scamozzi, V., Dell' idea della archititettura di Sebastiano Serlio. Venetia 1615.

Scamozzi, V., Dell' idea della architettura universale. Venetia 1615.

Schaefer, Karl, Die Baukunst des Abendlandes. Leipzig 1898.

Schlosser, Jul. v., Giottos Fresken in Padua. 1896.

Schmalz, Bergamo alta. Centralblatt der Bauverwaltung. Berlin 1889.

Schmarsow, Aug., Raphael u. Pinturicchio in Siena. Stuttgart 1880.

Schmarsow, Aug., Barock und Rokoko. Leipzig 1897.

Schmarsow, Aug., Florentiner Studien. 1897.

Schmarsow, Aug., Grundbegriffe der Kunstwissenschaft am Übergang vom Altertum zum Mittelalter. Leipzig 1905.

Schmarsow, A., Das Wesen der architektonischen Schöpfung. Leipzig 1894.

Schmid, Max (Aachen), Kunstgeschichte. Neudamm 1907.

Schmitt, F. J., Giottos Glockenthurm in Florenz. Repert. für Kunstwissenschaft. Berlin 1894.

Schnaase, C., Geschichte der bildenden Künste. 2. Aufl. Düsseldorf 1865—1879.

Schneider, A., Das alte Rom. Entwicklung seiner Grundrisse und seine Bauten. Leipzig 1896.

Schœner, R., Pompeji. Beschreibung der Stadt und Führer durch die Ausgrabungen. Stuttgart 1877.

Schönfeld, Andrea Sansovino und seine Schule. Stuttgart 1881.

Schreiber, Th., Kulturhistorischer Bilderatlas. Leipzig 1887/88.

Schubring, Paul, Moderner Cicerone. Florenz, Stuttgart, Berlin, Leipzig 1905.

Schubring, Unter dem Campanile von San Marco. Halle a. S. 1902.

Schubring, Schloß- und Burgbauten der Hohenstaufen in Apulien. In Borrmann-Graul. Die Baukunst II. 5.

Schultz, A., Allgemeine Geschichte der bildenden Künste. Berlin 1895 sqq.

Schultz, A., Einführung in das Studium der neueren Kunstgeschichte. 2. Aufl. Prag, Leipzig 1887.
Schultze, V., Architektonische Studien über altchristl. Monumente. Wien 1880.
Schultze, V., Ursprung des christlichen Kirchengebäudes. Christl. Kunstblatt 1882.
Schultze, V., Archäologie der altchristlichen Kunst. München 1895.
Schulz, H. W., Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unter-Italien. Dresden 1860.
Schultze, V., Die Katakomben. 1882.
Schumacher, Fritz, Leon Battista Alberti und seine Bauten. In Borrmann-Graul, Die Baukunst. Berlin und Stuttgart. O. J.
Schumann, P., Der Dom zu Pisa. In: Die Baukunst, I. Serie. 8. Heft.
Schütte, H., Ornamentale und architektonische Studienblätter aus Italien. Mit besonderer Berücksichtigung der florentinischen Renaissance-Architektur aufgenommen und gezeichnet. Berlin 1896.
Schütz, A., Die Renaissance in Italien. Eine Sammlung der wertvollsten erhaltenen Monumente in chronolog. Folge. Hamburg 1888—1892.
Scott, L. (pseud.), The renaissance of art in Italy. p. 384. London 1883.
Seemann, Th., Geschichte der bildenden Kunst. Jena 1879.
Seemann's Wandbilder, Meisterwerke der bildenden Kunst. Text von Dr. G. Warnecke. Leipzig 1895 sqq.
Seitz, San Francesco in Rimini. Berlin 1893.
Selinunt, Über die Tempel zu Selinunt. Bolletino No. 4. Palermo 1871.
Selvatico, P. E., Sull' architettura e sulla scultura in Venezia. Venezia 1847.
Selvatico, P. E., L'Oratorio dell' Annunziata nell' Arena di Padova e i freschi di Giotto. Firenze 1850.
Semper, G., Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Ästhetik. Frankfurt a. M. und München 1860 u. 1863.
Semper, G., Kleine Schriften. (Die Restauration des tuskischen Tempels.) Stuttgart 1884.
Semper, G., Die Florentiner Domfassade. Allgem. Kunstchronik VII, 51. 1883 bis 1884.
Semper, H., u. Barth, W., Hervorragende Bildhauer-Architecten der Renaissance. Dresden 1880.
Semper, H., Donato Bramante. In Ed. Dohme, Kunst und Künstler Italiens. Leipzig 1878.
Semper, H., et Dohme, R., Filippo Brunellesco. In Ed. Dohme, Kunst und Künstler Italiens. Leipzig 1878.
Semper, Hans, F. O. Schulze, W. Barth, Carpi, ein Fürstensitz der Renaissance. Dresden 1882.
Semrau, Max, Moderner Cicerone: Venedig. Stuttgart, Berlin u. Leipzig 1905.
Senz, Das Grabmal der Julier zu St. Remy und seine Umgebung. Berlin 1888.
Serlio, Seb., I libri d'architettura. Venetia 1540—1551.
Serradifalco, Del Duomo di Monreale e di altre chiese Sicule-Normanne. 1838.
Serradifalco, Dacadi, Vedute pittor. degli antichi monumenti della Sicilia. Palermo 1843.
Setticeli, L., Squardo storico sulla facciata del duomo in Firenze. Firenze 1875.
Sgrilli, B. S., Descrizione e studj dell' insigne fabbrica di S. Maria del Fiore Metropolitana Fiorentina. Florenz 1733.
Sicilien, Ein Ausflug nach Sicilien. 600 Photos der Hauptsehenswürdigkeiten. Berlin, Preuß. Inst. Graphik 1900.
Simonsfeld, Henry, Zur Geschichte des Fondaco dei Tedeschi in Venedig. Zeitschrift für Kulturgeschichte 1895.
Sismondi, Histoire des républiques italiennes. Paris 1826.
Sittl, Archäologie der Kunst. München 1895.
Smith, F. R., and Slater, J., Architecture classic and early christian. London 1882.
Smith, T. R., Architecture, Gothic and Renaissance. London 1884.
Spencer, Northcote and Browlow, Roma sotterranea. 1879.
Spielberg, H., Die obere Capelle der Maria im Palazzo Pubblico zu Siena. Berlin 1862.
Springer, Anton, Die Baukunst des christlichen Mittelalters. 1854.

Springer, Anton, Die byzantinische Kunst und ihr Einfluß im Abendlande. 1886.
Springer, Anton, Grundriß der Kunstgeschichte. Textbuch der Kunsthistorischen Bilderbogen. Leipzig 1889.
Springer, Anton, Gesammelte Studien zur Kunstgeschichte. Eine Festgabe für A. S. Leipzig 1885.
Springer, Anton, Bilder aus der neueren Kunstgeschichte. 2. Aufl. Bonn 1886.
Springer, Anton, Kunstgeschichte der Renaissance. Leipzig 1896.
Springer, Anton, Handbuch der Kunstgeschichte. Leipzig 1901.
Staigmüller, Kannte L. B. Alberti den Distanzpunkt? Rep. f. Kunstw. XIV.
Stegmann, v., Briefe aus Italien, Florenz. Deutsche Bauzeitung, Berlin 1890.
Stegmann u. Geymüller, Die Architektur der Renaissance in Italien. München 1887 ff.
Steinmann, E., Rom in der Renaissance. 1899.
Steinmann, E., Die Sixtinische Kapelle. Berlin 1901.
Stiehl, O., Der Backsteinbau romanischer Zeit, besonders in Oberitalien und Deutschland. Leipzig.
Stockbauer, J., Kultur und Kunst der Renaissance. Kunst u. Kunstgewerbe XX, 11.
Stockbauer, J., Der christliche Kirchenbau in den ersten sechs Jahrhunderten. 1874.
Strack, H., Altgriechische Theatergebäude. Potsdam 1843.
Strack, H., Baudenkmäler Roms des 15. bis 19. Jahrhunderts. In photographischen Originalaufnahmen als Ergänzung zu „Letarouilly, Edifices de Rome moderne“. Berlin 1891.
Strack, H., Central- und Kuppelkirchen der Renaissance in Italien. Berlin 1882.
Strack, H., Ziegelbauwerke des Mittelalters und der Renaissance in Italien. Berlin 1889.
Strack, H., Baudenkmäler des alten Rom. Berlin 1890.
Street, G., Brick and marble in the middle ages. Note of tours in the North of Italy. London 1874.
Strocchi, A., Memorie istoriche del Duomo di Faënza. Faënza 1838.
Strzygowski, Byzantinische Denkmäler. I—III. 1891—1903.
Studirende der Kgl. Techn. Hochschule zu Berlin, Denkmäler der Baukunst. Berlin 1873 sqq.
Suys, F. T., and Haudebourt, L. P., Palais Massimi à Rome. Paris 1818.
Sybel, L. v., Weltgeschichte der Kunst. Marburg 1888.
Symonds, J. A., Renaissance in Italy. London 1887.
Taine, La philosophie de l'art en Italie. Paris 1866.
Taine, Voyage en Italie. Paris 1866.
Taramelli, A., Il chiostro di Sant' Andrea a Genova. L'Arte 1902.
Tassi, F. M., Vite dei pittori, scultori e architetti Bergamaschi. Bergamo 1797.
Taylor, G. L., and Cresy, E., The archit. antiquities of Rome. London 1874.
Taylor, G. L., and Cresy, E., Etruscan researches. London 1874.
Tedeschi, P., Il duomo di Pola. Arte e storia 23. 1888.
Teirich, V., Die Kirche S. Zeno in Oratorio in Verona. Mitt. d. k. k. C. C. 1870.
Temanza, Vita di Jacopo Sansovino. Venezia 1752.
Ternite, W., Wandgemälde aus Pompeji und Herculanum. Berlin 1830.
Terzi, A., La Cappella del real palazzo di Palermo. Palermo 1872.
Thiersch, A., Die Proportionen in der Architektur. Handb. d. Architekt. IV, 1. Darmstadt 1883.
Thode, H., Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien. Berlin 1885.
Thode, H., Michelangelo und das Ende der Renaissance. Berlin 1902—03.
Thode, H., Pitture di maestri italiani nelle gallerie minori di Germania. Arch. stor. del. arte. 1891.
Thode, H., Studien zur italienischen Kunstgeschichte im XIV. Jahrhundert. Rep. für Kunstwissenschaft. 1895.

Timler, C., Die Renaissance in Italien. Leipzig 1863.

Tipoldo, Elogio di Fra Giocondo. Venezia 1840.

Tonini, La nuova guida nella città di Rimini. Rimini 1879.

Toscana, Architectur der Renaissance in Toscana. München, Verlagsanstalt f. K. u. W. 1894.

Troppo, Franc. di, Di alcuni scavifatti in Aquileja. Mit 3 Tafeln.

Turbini, G. A., Il Palazzo pubblico alle Ragioni della città di Brescia. Brescia 1778.

Turner, F. C., Short history of art. London 1886.

Uchard, S., Architecture de Pompeji. Ordre corinthien. Revue gén. de l'arch. 1862.

Uchard, S., Architecture de Pompeji. Ordre ionique. Revue gén. de l'arch. 1860.

Uggeri, Giornate pittoresche degli edifizj antichi di Roma. Roma 1800.

Uhde, C., Die Architekturformen des klassischen Altertums, mit besonderer Berücksichtigung der Säulenordnung und Gesimsbildung. Berlin 1896.

Uhde, C., Konstruktionen und Kunstformen in der Architektur. Berlin 1902—1905.

Urlichs, Die Apsis der alten Basiliken. 1847.

Valadier, G., Raccolta delle più insigni fabbriche di Roma antica etc. Rom 1810 bis 1826.

Valentini, A., La Patriarcale Basilica Lateranense descritta ed illustrata. Roma 1837.

Valentini, A., La Patriarcale Basilica Vaticana descritta ed illustrata. Roma 1845 bis 1855.

Valeri, L'architettura a Bologna nel rinascimento. Milano 1899.

Valesi, D., Varie fabbriche antiche e moderne della città di Verona etc. Verona 1753.

Van der Aa, Pierre, Description de la république de Gênes, Lucques, Toscane, et de l'état de l'église; où l'on voit en 42 cartes et belles tailles-douces (en format douple) les principales provinces, villes, bourgs, forteresses, antiquités, abbayes, églises, palais et autres édifices. Leide 1729.

Vanvitelli, L., Dichiarazione dei disegni del Reale Palazzo di Caserta. Napoli 1756.

Varchi, Eloge de Michel Ange. 1564.

Vasari, G., Vite dei viri eccellenti pittori, scultori ed architetti. Con nove annotazioni e commenti di C. Milanesi. Firenze 1878—1885.

Vaudoyer, A. L. T., Description du théâtre de Marcellus à Rome. Paris 1812.

Vayra, Le Lettere e le arti alla corte di Savoia nel secolo XV. Torino 1883.

Veji, L'antica città di Veji. Rom 1847.

Venturi, Adolfo, Le vite etc. da Vasari I: Gentile da Fabriano e il Pisanello. Firenze 1896.

Venturi, A., Storia dell' arte italiana I. 1901.

Venturi, A., I primordi del rinascimento artistico a Ferrara. Torino 1884.

Venturi, A., L'arte Emiliana del rinascimento. Rassegna Emil. di storia, etc. III.

Venturi, A., L'arte a Ferrara nel periodo di Borso d'Este. Torino 1886.

Venturi, A., Les arts à la cour de Ferrare. Francesco del Cossa. L'Art 1888.

Venuti, Descrizione topografia. 1763.

Verdier et Cattois, Architecture civile et domestique au moyen-âge et à la renaissance. 1855—1857.

Verneilh, F. de, Le style ogival en Italie. Annal. archéol. XXI à XXVI.

Vernon Lee, Euphorion, being studies of the antique and the mediaeval in the renaissance. London 1885.

Vespasiano da Bistucci, Vite di uomini illustri del secolo XV. Ed. Bartoli, Firenze 1859.

Vignola, G. B. da, Regola degli cinque ordini d'architettura 1563.

Vignola, G. B. da, Œuvres complètes publiées par H. Lebas et F. Debret. Paris 1815.

Villain, A., Le temple de Marc Aurèle. Paris 1881.

Viollet-le-Duc, E., Entretiens sur l'architecture. Paris 1863—1872.

Vischer, R., Kunstgeschichte des Humanismus. Stuttgart 1880.

Vitruvius Pollio, M., Vitruvii Pollionis

ad Caesarem Augustum de architectura libri decem. Venetiis 1497.

Vitruv, Zehn Bücher über Architectur. Übers. v. Dr. Fr. Reber. Stuttgart 1865.

Voghera, G., Illustrazione dell' Arco della Pace in Milano. Milano 1838.

Voigt, Die Wiederbelebung des klassischen Alterthums. 2e éd. Leipzig 1880—1881.

Volbehr, Th., Goethe und die bildende Kunst. Leipzig 1895.

Volkmann, L., Padua. Leipzig 1904.

Volkmann, L., Die Bildarchitekturen, vornehmlich in der italienischen Kunst. Berlin 1900.

Waagen, G. F., Kleine Schriften. Stuttgart 1875.

Waagen, G. F., Künstler und Kunstwerke. Leipzig 1845.

Waal, A. de, Die Coemeterial-Basiliken Roms um die Wende des VIII. Jahrh. Rom, Quartalsschrift 1901.

Waal, A. de, Roma Sacra. München 1907.

Wagner, E., u. Kachel, G., Die Grundformen der antiken klassischen Baukunst. Heidelberg 1869.

Waring, J. B., and Macquoid, J., Examples of architectural art in Italy and Spain, chiefly of the 13th and 16th centuries. London 1850.

Weber, A., Studien vom Dom zu Como. Zeitschr. d. österr. Ing.- u. Arch.-Ver. 1895.

Weber, Ludwig, San Petronio in Bologna. Leipzig 1904.

Weber, Ludwig, Bologna. Berühmte Kunststätten XVII. Leipzig 1903.

Weber, J. J., Meisterwerke der Holzschneidekunst aus dem Gebiete der Architectur, Sculptur und Malerei, herausgegeben bei W., J. J., Leipzig.

Weese, Baldassare Peruzzis Anteil an dem malerischen Schmuck der Villa Farnesina. Leipzig 1894.

Weichardt, C., Pompeji vor der Zerstörung. Leipzig 1898.

Weichardt, C., Das Schloß des Tiberius und andere Römerbauten auf Capri. Leipzig 1900.

Weingärtner, Ursprung und Entwickelung des christlichen Kirchengebäudes. 1858.

Weisshaupt, Rud., Die römischen Altertümer in Pola. Pola 1892.

Wever, Tabellen zur Baugeschichte. Berlin 1888.

Weyde u. Daun, Römische Baudenkmäler zu Pola. Berlin 1862.

Willard, Ashton R., History of modern christian art. New York and Bombay 1902.

Willis, R., Remarks on the architecture of the middle Ages, especially of Italy. Cambridge 1853.

Wilmowsky, v., Archäologische Funde in Trier und Umgegend. Trier 1873.

Wilmowsky, v., Die römische Villa zu Nennig und ihr Mosaik. Bonn 1866.

Wilson, H., Fugitive sketches in Rom, Venice etc. London 1838.

Wilson, Ch., The cathedral of S. Maria del Fiore, Florence. Academy 379.

Winckelmann, Joh. Joach., Geschichte der Kunst des Altertums. Dresden 1764. Neue Ausgabe von Jul. Lessing mit Biographie. Berlin 1870.

Winckelmann, Giov., Monumenti antichi inediti, 2 vol. Roma 1767—68. 2. Aufl. 1821.

Winnefeld, H., Die Villa des Hadrian bei Tivoli. 1895.

Witting, Die Anfänge christlicher Architektur. Zur Kunstgeschitche des Auslandes. Heft X. 1902.

Wölfflin, H., Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur. 1886.

Wölfflin, H., Renaissance und Barock. München 1888.

Wölfflin, H., Die klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance. München 1899.

Wölfflin, H., Die antiken Triumphbogen in Italien in ihrem Verhältniss zur Renaissance. Rep. f. Kunstw. XV.

Woermann, Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. Leipzig u. Wien 1900ff.

Wolff, K. Baron, Historische Reisebegleiter für Rom. Berlin 1902.

Wood, R., The ruins of Baalbec etc. London 1757.

Wood, R., The Ruins of Palmyra otherwise Tedmor in the Desert. London 1753.

Yandelli, J., Il duomo di Firenze, cenni storici e descrizione. Firenze 1887.

Yriarte, Ch., Venise, histoire, art, industrie, la ville, la vie. Paris 1878.

Yriarte, Ch., Florence. L'histoire, les Médicis, les humanistes, les lettres, les arts. Paris 1881—1882.

Zahn, W., Ornamente aller klassischen Kunstepochen. Berlin.

Zahn, W., Die schönsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde aus Pompeji, Herculanum und Stabiae. Berlin 1829 bis 1859.

Zamboni, Baldassare, Memorie intorno alle pubbliche più insigni fabbriche di Brescia. Brescia 1778.

Zanella, Vita di Andrea Palladio, Milano. 1880.

Zanetti, V., Le grandi lustre di marmo greco nel pavimento della basilica di Murano. Arch. veneto 32.

Zanini, G. V., Dell' architettura. Padova 1678.

Zanotto, F., Il Palazzo Ducale di Venezia illustrato. Venezia 1840—1861.

Zanotto, Fr., Il Palazzo ducale di Venezia. Venezia 1861—1863.

Zenuti, E., La facciata di Santa Maria del Fiore. 1886.

Zestermann, A. Ch. A., Die antiken und die christlichen Basiliken nach ihrer Entstehung. Leipzig 1847.

Zimmermann, M. G., Giotto und die Kunst Italiens im Mittelalter. I. 1899.

Zimmermann, M. G., Kunstgeschichte des Altertums und des Mittelalters bis zum Ende der romanischen Epoche. Bielefeld und Leipzig 1896. 2. Aufl. 1900.

Zimmermann, M. G., Kunstgeschichte des Renaissancezeitalters. Bielefeld u. Leipzig 1900.

Zimmermann, M. G., Kunstgeschichte des Barock- u. Rokokozeitalters. Bielefeld u. Leipzig 1902.

Zimmermann, M. G., Sizilien 1904.

Zimmermann, M. G., Die Spuren der Longobarden in der italienischen Plastik des 1. Jahrtausend. 1894.

Ziradini, A., Degli antichi edifizj profani di Ravenna. Faënza 1762.

Zocchi, G., Vedute delle ville e d'altri luoghi della Toscana. Firenze 1744.

Zocchi, G., Scelta di 24 vedute delle principali contrade, piazze, chiese e palazzi della città di Firenze. Firenze 1744.

Zucchini, T. A., Nuova cronica Veneta, ossia descrizione di tutte le pubbliche architetture etc. della città di Venezia ed isole circonvicine. Venezia 1784—1785.

Zuffanelli, G., e Faglia, F., La facciata del Duomo di Firenze dal 1298 al 1887. 1887.